المشروع القومى للترجمة

لغة الدراما

النظرية النقدية والتطبيق

تأليف: **ديفيد برتش**

ترجمة: **ربيع مفتاح**

مراجعة وتصدير: **جمال عبد الناصر**



٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٨٢٤
- لغة الدراما (النظرية النقدية والتطبيق)
- ديفيد برتش
- ربيع مفتاح
- جمال عبد الناصر
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب:
The Language of Drama:
Critical Theory and Practice
By David Birch

Originally Published by
Macmillan Education Ltd.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤
EL Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo
TEL: 7352396 Fax: 7358084

المحتويات



تصدير المراجع

لقد شهدت السنوات القليلة الماضية اهتمامًا غير مسبوق بدراسة اللغة المستخدمة فى مجال الإبداع، على اختلاف مناحيه واتجاهاته، لاسيما على صعيد الأدب بصفة عامة وأدب المسرح بصفة خاصة، ومن ثم كانت السلسلة التعليمية والتثقيفية / التنويرية، "اللغة فى الأدب" التى اضطلعت بها دار ماكميلان للطباعة والنشر، قبل عدة عقود، سواء من داخل بريطانيا (هامبشاير و لندن) أو من خارجها عبر ممثليها فى مختلف أرجاء العالم. ويحسب للدار أنها أصدرت حتى الآن أكثر من سبعة عناوين مهمة، أشرف على تحريرها العلاّمة ن. ف. بليك، أستاذ اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة شيفيلد الإنجليزية، بل وأصدر تلك العناوين بنفسه وكان مؤلفًا بعنوان "لغة شكسبير"، وسادسها وكان" مقدمة فى لغة الأدب".

وبين هذين الإصدارين جاءت خمسة عناوين رئيسة، كانت – حسب ترتيب ظهورها "لغة تشوسر" (ديفيد بيرنلى) و"لغة وردزورث وكوليردج" (فرانسيس أوستين) و"لغة الأدب الأيرلندى" (لوريتو تود) و"لغة د. هـ. لورانس" (آلان إنجرام) و"لغة توماس هاردى" (رايمون تشابمان). ثم تُوِّجت تلك العناوين بالكتاب الذى بين أيدينا، وهو "لغة الدراما" الذى قام بترجمته الناقد المبدع الفاهم ربيع مفتاح، الذى لم يدع عالم النقد، على أهميته وصعوبته، يستأثر بكل اهتمامه، فراح يمارس الكتابة المسرحية، بل ويمارس الترجمة أيضًا، وفى هذا كشف عن وعى شديد بأصول فن الدراما، وعن قدرة على التعامل مع مزالق الترجمة، فجاءت ترجمته للكتاب الحالى موازية للجهد الذى بذله مؤلفه، وأعنى به (ديفيد برتش) الناقد الدرامى والأستاذ بجامعة ميردوخ الأسترالية، خلال المنحة الدراسية التى قضاها فى جامعة نوتنجهام بإنجلترا، وكان برتش قد أصدر قبل هذا الكتاب ثلاثة مؤلفات – على الأقل – تعد بمنزلة العلامات البارزة على درب الدراسات اللغوية والأسلوبية، ألا وهى – على الترتيب – "الأسلوب والبناء والنقد" و"وظائف الأسلوب" و"اللغة والأدب والممارسة النقدية".

ولعل إسهام برتش فى سلسلة "لغة الأدب" عبر كتاب "لغة الدراما" إنما جاء استجابة مباشرة للطلب الدائم على مثل هذه الدراسات، خصوصًا وأن من يقومون بها أساتذة جامعيون ذوو خبرات استثنائية فى مجال اللغة وتطبيقاتها فى ساحة الأدب، إذ يؤكدون دومًا أن فهم اللغة إنما يعمق لدينا الاستجابة للنصوص الأدبية، ويثرى استمتاعنا

بها، واللافت للنظر هنا أن هؤلاء الأساتذة والنقاد يبعدون كل البعد عن استخدام الألفاظ المقعرة أو الأساليب شديدة التأنق، التى من شأنها أن تربك القارئ، كما يتجنبون الاستعلاء على المتلقى رغم علمهم الغزير ومعرفتهم اللامحدودة بشئون اللغة والأدب على حد سواء.

لذا جاء كل إصدار فى السلسلة موجهًا لقارئ بعينه، ومكرسًا لخدمة فكرة بعينها، ورؤية ذات خصوصية فيما يتعلق بالأجناس الأدبية أو مؤلفى الأدب أو حتى فترات الإبداع الأدبى، نثرًا كان أم شعرًا أم كتابة درامية. فلا عجب أن تتسامى آفاق المعرفة لدى القارئ، ويتعاظم فهمه وتتعمق رؤاه.

وإذا ما ركزنا بؤرة اهتمامنا على كتابنا هذا، أى "لغة الدراما" لوجدنا أنه يتمحور من حول الإستراتيجيات النقدية التى يمكن توظيفها لفهم العمليات الديناميكية التى تنطوى عليها كتابة وقراءة وتحليل وتجريد وإخراج واستقبال الدراما فى كلٍّ من قاعة الدرس وصالة العرض المسرحى. ويستقى برتش معظم مادته العلمية من غالبية القراءات الحديثة التى تمخضت عن تحليل الخطاب والنظرية الأدبية والسيميوطيقا الاجتماعية والثقافة الشعبية وتحليل العروض، وذلك بغرض تقديم نظرية نقدية تفصيلية تصاحبها قراءة عملية ذات صبغة مهنية لعمليات الإبداع المسرحى. ومن ثم أهمية الكتاب، الذى يعد بحق إضافة للمكتبة الدرامية العربية، بعد نقله من لغته الأصلية على يد مترجم ذى ثقافة مسرحية واسعة.

هذا وبالله التوفيق،

جمال عبد الناصر
الجيزة فى ٢٠٠٤/١١/١٣

مقدمة

يجىء كتاب "لغة الدراما" فى إطار سلسلة عنوانها "لغة الأدب" وإن أثار ذلك شيئًا من الجدل، لاسيما إذا ما توقع القراء من "الأدب" أسلوبًا نقديًا يستند نظريًا إلى آثار وقناعات مدرسة النقد الجديدة الأنجلو أمريكية فإنه إذا ما تم النظر إلى الأدب من خلال سياق أعم وأشمل يقوم نظريًا على السيميوطيقا الاجتماعية المعاصرة وعلى الممارسة النقدية فسوف يجىء هذا الكتاب على نحو مريح فى إطار السلسلة سابقة الذكر.

ولعل مفردة «مريح» مصطلح نسبى، حيث يزخر هذا الكتاب بأفكار وآراء من شأنها أن تتحدى نقد الدراما الشائع المتعارف عليه والنقد الجذرى لها بين هؤلاء الذين يستخدمون الدراما فى أغراض تعليمية وهؤلاء الذين يستخدمونها لأغراض الإبداع والإنتاج فقط، وكان دورى هنا هو الربط بين هذين الجانبين وبين جوانب أخرى فى إطار يضم اللغة المعاصرة والأدب والخطاب والثقافة والسيميوطيقا للوصول إلى ممارسة اجتماعية نقدية تعنى بتحليل لغة النصوص الدرامية.

ومن ثم فإن كتاب "لغة الدراما" مختلف عن تلك الكتب التى تتبنى اتجاهات أدبية أكثر تقليدية لتحليل لغة "النصوص الدرامية" مثل "لغة المسرح" لبراون و"ستة مسرحيين يبحثون عن لغة درامية" لكيندى و"لغة الدراما الحديثة" لإيفانس، وعن تلك الاتجاهات السيميوطيقية الشكلية مثل"سيميوطيقا المسرح والدراما" لإيلام و"نظرية وتحليل الدراما" لبفيسستر، وغيرها من الدراسات المهمة الأخرى.

وبادئ ذى بدء، فإن مدخلى إلى اللغة يتحدد باتجاه متداخل الأنظمة، والذى يدمج كثيرًا من الرؤى المتعددة مع اللغة ليخرج بنظريات نقدية ولغوية وثقافية وفلسفية وسوسيولوجية وسياسية معاصرة.

ولعل هذا يفرز ممارسة نقدية تهتم بالمعنى الاجتماعى والبعد الثقافى للخطاب الأدبى كما يعنى بالتحليل اللغوى المفصل للكلمات والجمل.

ومن ثم فإن ما يعنينا هنا هو استخدام التحليل اللغوى الذى يعنى بالوصف المفصل لتركيبات اللغة، وبتوسيع ما تحمله تلك التركيبات من مدلولات اجتماعية وسياسية ومنطقية، وهو ما يعتبر جزءًا من السيميوطيقا الاجتماعية.

ثانيًا: ينطوى مدخلى إلى اللغة على إعادة تعريف "النص الدرامى" بعيدًا عن المفهوم الضيق كـ"مسرحية أدبية" تعد تجسيدًا للحياة اليومية على خشبة المسرح، أو التى من الممكن مناقشتها بنفس الاصطلاحات النقدية كالقصيدة الشعرية أو الرواية، والتى تحمل دلالات من النواحى الاجتماعية والسياسية والمنطقية، طبقًا للاستعمالات المختلفة لها فى سياقات مختلفة على نطاق واسع.

وتختلف المفردات النقدية التى تستخدم فى نقد النص الدرامى عن تلك التى تستخدم فى الاتجاهات اللغوية والأدبية الأكثر تقليدية، ويحدونى الأمل أن يقوم كتاب "لغة الدراما" بطرح مجموعة من الأفكار والمبادئ المهمة للنظرية النقدية المعاصرة وتحليل اللغة أمام طلاب الدراما، لاسيما أن الدراما لم تحظ بالاهتمام الكافى من واضعى النظريات اللغوية والمحللين اللغويين مقارنة بأنواع الخطاب الأخرى.

ولعل مدخلى أيضا ملتزم سياسيًا حيث إن كل اهتمامى يتركز حول تقديم نظرية للتطبيقات الدرامية العملية وهى نظرية اجتماعية للغة تعتمد على الصراع أكثر من اعتمادها على التعاون التقليدى المعتاد، وتستند إلى الاستخدامات السياسية والمؤسسية للنص الدرامى الذى تنطوى عليه.

وبدمج النظريتين معًا يمكن تقديم نظرية التطبيقات العملية للدراما تحرص على فعل التغيير من خلال الممارسات الدراسية والإبداعية، وكذلك من خلال سياقات مؤسسية وأيديولوجية أكبر بكثير.

وأنا لست مجرد ملاحظ أكاديمى حيادى للنصوص، ولكن لأننى كما ذكرت بشىء من التفصيل فى كتاب "اللغة والأدب والممارسة النقدية"(١٩٨٩) أهتم بنظريةٍ أو ممارسةٍ نقدية من شأنها أن تهدم بناء النصوص الأدبية كى تظهر المدلولات الاجتماعية والمؤسسية الجائزة والتى تحدد معانى تلك النصوص، ولذلك ينطوى هذا على تطبيق عملى للدراما يهتم فى المقام الأول بالعلاقة التى تربط بين اللغة والإطار الأيديولوجى وبين اللغة والسلطة، وبين اللغة والنفوذ، كما يهتم أيضًا بالأمور التى تتعلق بالتأليف والسيطرة على المعنى، وبقضايا النوع، وبالاضطهاد المؤسسى، وبتعددية الدلالات وبالتأويل المفتوح لا المغلق وبالخيارات والآراء المتعددة وبتحليل القوالب الجامدة وكذا قواعد العمل الأدبى وأطره وتقاليده، وبتحديد المجتمع للجوانب الواقعية والخيالية، من خلال الحوار والتفاعل، كما يهتم أخيرًا بالسلطة الثقافية.

ومثل هذه الأمور وغيرها تكون القضايا النقدية لكتاب "لغة الدراما"، كما أن لها أهميتها وضرورتها بالنسبة لمن يستخدمونها فى قاعة الدرس أو فى الإنتاج المسرحى.

ولقد انتقيت النظريات النقدية والأساليب والأفكار والمفردات اللغوية والنصوص كى تعيننى على توضيح الاتجاه متداخل المجالات، والذى يعنى بكيفية تعبير النص الدرامى عن مضمونه. ولقد تضمن هذا الكتاب مجموعة هائلة من النصوص الموجهة للمسرح والتلفاز والمذياع والسينما والشرح فى قائمة الدرس.

ولقد ركزت اهتمامى فى المقام الأول على النصوص المعاصرة التى يسهل العثور عليها للتعمق والإسهاب فى دراستها، وتشتمل تلك النصوص على النصوص المكتوبة للمسرح والتلفاز والمذياع والسينما والكوميديا التليفزيونية والفكاهة والشعر التمثيلى والمراجعات المسرحية والخطاب الأكاديمى وما كتبه الممثلون عن عملهم وكتاب المسرح والمخرجون وكذلك ما يكتبه الناشر من وصف لمحتويات الكتاب وما يكتب على غلافه. ولا يخرج أى عمل درامى عن الأنماط السابقة إذ تعد هذه أنماط العمل الدرامى وأشكاله، وهذا هو مضمون كتاب "لغة الدراما" واتجاهى الجديد نحو النظرية الدقيقة للتطبيق العملى للدراما.

ويقع الكتاب فى ستة فصول، الفصل الأول عنوانه "التطبيق العملى للدراما" وهو يناقش القضايا التى تخص التأليف وبعض الجوانب الأكثر تقليدية فى معاملة النصوص الدرامية كأعمال أدبية، ويرسخ الحاجة إلى اتجاه مختلف أكثر تعمقًا لفهم كل من اللغة والدراما كجزء من السيميوطيقا الاجتماعية.

و لقد أوضحت ما أعنيه بالتطبيق العملى وقدمت نظرية لغوية متواصلة تقوم على التفاعل الاجتماعى والأصوات المتعددة والتأويلات المختلفة، وقدمت أيضًا مفهومًا فى غاية الأهمية من الناحية النظرية، وهو أن الطريقة التى يعبر بها النص عن مضمونه ومغزاه أهم بكثير من مجرد معرفة المضمون وفحوى النص،ويقودنا هذا بالتالى إلى إدراك الوسائل المختلفة التى نمتلكها لصنع المعنى وتفسيراته وتحليله وإبداعه وما نعتبره من أدوات الأداء الدرامى، وذلك يبدد من ذهن القارئ خرافة اسمها "التأويل النموذجى" ويغرس فى نفسه حقيقة تعدد الاحتمالات حسب فهم القارئ للنص الأصلى.

أما الفصل الثانى وعنوانه "بناء المعنى" والثالث وعنوانه "الصراع"، فهما يقدمان بعضًا من تلك الأفكار ويبحثان فى أنماط وقواعد عمليتى الأداء والإبداع فى الطرائق التى

يتبعها القارئ لجعل النص مفهومًا وذا معنى، وأيضًا المعايير والأطر الأيديولوجية التى تنطوى عليها تلك الطرائق، إلى جانب دراسة الجوانب المرتبطة بالحقائق والخيال والأوهام لتكوين معنى للأشياء وما ينتج عن ذلك من سيطرة تفاعلية وتناقض، ولعل هذا التفاعل يتم من خلال كتابة الحوار واستراتيجيات معالجة النص متعددة الأهداف والتى نستعين بها من أجل إحداث تأثير ما على شخص آخر.

ويقدم الفصل الرابع وعنوانه "التحكم" وجهة النظر هذه بشىء من التفصيل بالنظر إلى التصنيفات والنقلات التى ترسخ علاقة الأدوار الخاصة وأيضًا مجالات اللغة المتعددة والتى من الممكن استخدامها لتدعيم ذلك الدور المهيمن، ويعد الجانب المؤسسى للسيطرة هو الجانب الرئيسى إذ إنه يقدم عدة أسس للتمييز بين اللغة القياسية وغير القياسية وما يسبق اللغة القياسية ونصوصها ومستعمليها، ويخلق هذا نوعًا من السيادة من خلال التطبيقات العملية للدراما التى تسعى للتغيير من خلال استراتيجيات خاصة.

أما الفصل الخامس وعنوانه "الأدوار" فيدور فى نفس الفلك من خلال فحص الطرق المكررة والمحددة المختلفة والتى نستخدمها فى النص الدرامى، بالتركيز على السياق والملاءمة والاتساق وعلى الطريقة التى بنى عليها الأداء بالتأمل فى الآخرين، كما ينطوى الفصل على كيفية تسمية أنفسنا والآخرين معًا وعلى عملية إيجاد علاقة بين الشخص والزمان والمكان، وكذلك على القوالب الجامدة والتى يمكن أن يخرج عنها وبالتالى تهيمن وتسيطر عليه.

أما الفصل السادس وعنوانه "السلطة الثقافية" فيطرح فكرة الاضطهاد والاستبداد ببحثه فى عدة قضايا، منها قضايا النوع والجنس ولغة المرأة، وكذلك الاضطهاد أثناء الاستعمار وما بعده. وهنا نجد أن التطبيق العملى للدراما يكشف علاقة الخطاب الأولى القمعى بالكتابة من أجل الإطاحة بالتصورات والهوايات العاجزة.

وتهتم تلك الفصول الستة وكذلك الخاتمة التى توجز مناقشة اللغة وتطبيقاتها العملية بالطريقة التى تؤثر بها القضايا السابقة وغيرها من القضايا على شكل العمل الدرامى، وكذا على الدور المنوط بنا فى الممارسات المختلفة لتأويل العمل الدرامى وكتابته وتحليله وإبداعه واستقباله. وعلى الأخص يشكل الفصلان الأول والثانى مقدمة لبعض أفكار هذا الكتاب العامة منها والنظرية، أما الفصول الأربعة المتبقية فتعرض لتلك الأفكار على نحو أكثر شمولاً من خلال التحليل المفصل الدقيق للغة التى تمت بها كتابة مجموعة كبيرة من النصوص الدرامية.

ولقد استعنت بتلك الأمثلة لأوضح بعضًا من القضايا المحددة التى تؤثر على الفهم النقدى للعمل الدرامى، ولأحدد المناقشات التى قد تثار بعد تفسير هذا الكتاب فى قاعات الدرس وغرف التدريب على أداء الأدوار وبلاتوهات تصوير الأفلام السينمائية وأروقة المسارح وقاعات الصحافة وداخل غرف المعيشة وحجرات المطالعة، وينطوى التطبيق العملى للدراما على الفعل الاجتماعى والمؤسسى والتعبير. إن كتاب "لغة الدراما" على وشك أن يؤثر فيها محدثًا بعض التغيير.

الفصل الأول

التطبيق العملى للدراما

التأليف

عندما قررت فرقة شكسبير الملكية إخراج مسرحية جديدة للكاتبين جون أردن ومارجريتا دارسى فى عام ١٩٧٣ وهى مسرحية" جزيرة الأقوياء " والتى نشرت فيما بعد على أنها من أعمال أردن ودارسى دون الإشارة إلى ذلك العرض الذى كان لزامًا عليهما (أردن ودارسى) طبقًا لنصوص العقد المبرم مع الفرقة أن يحضرا بروفاته وإذا استدعت الضرورة أن يعيدا كتابة بعض أجزائه، ولكنهما وصلا إلى نقطة أصبحا عندها غير قادرين على فهم منطق الممثلين فى أداء أدوارهم بغرابة شديدة وبمواجهة المخرج اعترف بأن البروفات كانت تجرى بدون حضور الكاتبين لأنه كانت لديه أفكار عن معنى المسرحية تتعارض مع رأيهما إذ يعتقد كل من أردن ودارسى بأن:

> المؤلف المسرحى هو الوحيد الذى يستطيع أن يفهم معنى مسرحية جديدة غير ممثلة، ومن ثم فلا أحد غيره يمكنه أن يؤكد المعنى، والمغزى المقصود من البناء المسرحى الذى كتبه، أما مهمة التفسير كيف يمثل المعنى على خشبة المسرح فتلك مهمة وجزء من عمل المخرج (أردن، ١٩٧٧: ١٦٠).

لقد اعتقد كل من أردن ودارسى أن المعنى يجب أن يكون بارزًا تمامًا من خلال التفسير المسرحى، فالمعنى هو الحقيقة القاطعة التى تصاغ فى رموز داخل المسرحية من خلال الكاتب، ومن ثم فكلاهما يرى أن وظيفة المخرج لا تكمن فى تغيير أو تبديل هذه الحقيقة، وإنما فى عرضها على خشبة المسرح دون أدنى مواربة. و من ثم فإن المخرج ليس مسئولاً عن المعنى وإنما هو مسئول عن أسلوب وأداء التمثيل المسرحى. غير أنه لا يجب تحريف معنى الكاتب، المتضمن فى النص خلال عملية التفسير، مع الأخذ فى الاعتبار اختلاف وتنوع طريقة الإخراج من مخرج لآخر. و لذا سوف يظل المعنى الدقيق للمسرحية كما هو لأنه ليس ملكًا للمخرج وإنما للكاتب وسوف يظل دائمًا ثابتًا لا يتغير.

لقد كـان واضـحًا أن مخـرج هـذا العمـل المسـرحى تـوافرت لديـه رؤى مختلفـة حـول المعنى والتفسير المسرحى واستمر فى تنفيذها معارضًا رغبات الكاتبين اللـذين اسـتمرا فـى الإضراب للاعتراض على هـذا الفعل وتوجهـا للمسـرح ضـاربين حصـنًا حـول مدخلـه حتـى نزعا اسميهما مـن أفيشات العرض:

> أملين أن يدرك النقاد والجمهور أن ما عرض على خشبة المسـرح هـو عمل خاص بفرقة شكسبير الملكية والذى من المفترض أنه اعتمد على رؤيـة وحـوار كـل مـن"آردن ودارسـى" ولكنـه فـى النهايـة كـان عمـلاً مختصرًا فسر وقدم دون الرجوع إلى الكاتبين والمعنى الذى رغبـا فـى أن يحتويه العمل (آردن ١٧١: ١٩٧٧).

إن هـذا لا يمثل ببسـاطة صـراع التـأليف وإنمـا هـو صـراع مـن أجـل السـيطرة علـى المعنى. كتب "ستيفن كونور" عن هذا الصراع فى كتابه عن "صموئيل بيكيت" حيث قال:

> لو أن كل مؤلفى المسرح خافوا من حدوث تحطيم أو تمزيق أو تشويه أو انقطاع لاستمرارية النص من خـلال عملية القراءة أو التفسـير أو الإخراج وإنتاج النص ومـن ثـم قـام كل واحـد مـنهم بتوجيـه وتفسـير أعمالـه المسـرحية بنفسـه، فسـوف يكـون ذلـك مجـالاً لبسـط سـيطرة المؤلف والتحكم فـى عملية القراءة أو تداول العمـل واستحضـار أداء فكـرة العمــل وتوضــيحها داخــل الـنص المكتـوب، وكـذلك الأداء المسرحى (كونور ١٩٨٨: ١٨٦).

قد يكون ذلك بالتأكيد بسطًا لسيطرة التأليف، ولكن حـدوث ذلك غيـر مضـمون تحـت أى ظروف، حيث إن المعانى التى يقصدها الكاتب تكون محفوظة وفـى مـأمن أكثر ممـا لـو انتقلت إلى يـد المخـرج، وذلك لأن المعـانى تتبـدل وتـتغير بتغـيير الـرؤى، ولا يمكـن حبسـها والحفـاظ عليهـا فـى أمـان مـن التغـيير. فـى هـذا الصـدد أوضـح المخـرج البولنـدى "يرجـى جروتوفسكى" فى كتابه "نحـو مسرح فقير" قائلاً: "أنا لا أضـع ما بداخل المسـرحية مـن أجـل أن أعلم الناس ما أعرفه بالفعل،لكن حكمتى لا تظهر إلا بعد تمـام العرض المسـرحى وليس قبل".

أما الكاتب المسرحى الإنجليزى "إدوارد بوند" فقد كتب فى مقدمة مسرحية "الحزمة" (بوند، ١٨: ١٩٨٧)، إن الكاتب الـدرامى يسـتطيع أن يسـاعد فـى خلـق مسـرح جديد

وذلك من خلال الطريقة التى يكتب بها، إذ يجب ألا يمسرح القصة لكن الأهم هو التحليل، فنوايا الكاتب تتغير لأن قراءة التحليل والإنتاج وطريقة استقبال النصوص، كل ذلك أيضا يتغير، وإدراك ذلك يسمح لنا بتطوير المفهوم المهم وهو المعنى المتغير والذى يتغير من الكاتب إلى القارئ ومن المخرج إلى الممثل ومن الممثل إلى جمهور العرض.

حينما قام كل من أردن ودارسى بهذا الحدث كان ذلك بمثابة حركة سياسية هامة سرعان ما تبناها بعض الكتاب الآخرين من حيث رؤيتهم للمعنى وتفسيراتهم التى تعكس فهمًا تقليديا لدور الكاتب المسرحى، هذا الدور الذى يحاول أن يقيد المقاصد والرغبات والمعانى لصالح رؤية فردية واحدة، يجب على الآخرين أن يسهموا فى تفسيرها، وإن لم يفعلوا ذلك فإن معنى المسرحية المتضمن فى النص من قبل الكاتب يصبح غير مفهوم، والتفسير القائم على ذلك يعتبر معيبًا(أردن، ١٩٧٧: ١٦٠).

وهذه رؤية برزت من خلال النقد الأنجلو أمريكى الجديد (على سبيل المثال: هيلمان وبروكسى ١٩٤٥) وترتبت عليها نتائج كثيرة يمكن الإمساك بها. على سبيل المثال: فى المسرح حيث لم يزل النقاد يتحدثون عن مزايا هذا الأسلوب القديم فيما يختص بالحرص والالتصاق بالنص (ديفيد كيرنس - جريدة "الفيجارو"، الصنداى تايمز - ٩يوليو١٩٨٩) حيث إن فكرة النص تكون مستقرة وغير متغيرة، وهذا المستودع من المعانى هو الذى يحدد التفسير الوحيد للنص، أو أن الأكاديميين يتفقون على أن النص الدرامى يرى كنتيجة للحوار والذى يعتبر سقالة من خلالها يتم تشييد وبناء المعانى المسرحية (إستيان، ١٩٦٠: ٤٨).

وحينما أخرج "جورج ديفاين" على سبيل المثال بيكيت ١٩٧٢ على مسرح الأولدفيك فى لندن فى أبريل عام ١٩٦٤، فقد كتب فى برنامج العرض:

> عندما يعمل المرء مخرجًا لمسرحية من أعمال بيكيت، فإن عليه أن يعتقد أن النص يمثل شيئًا أشبه بالإيقاع الموسيقى حيث إن ما بداخله من نغمات وأصوات ولحظات ووقفات تكوِّن فيما بينها إيقاعات داخلية خاصة ومن تآلفها يبرز الأثرالدرامى (ريد، ١٩٦٩: ٤٥)

تؤكد مثل هذه الآراء على الدور المتميز للنص الأدبى ومؤلفه.

ويقدم "أليك ريد" فى كتابه عن بيكيت وضعًا نموذجيا عن ذلك حيث يقول:

أن الأصوات التى لا تحدث جرسًا موسيقيًا، وإيقاعًا سريعًا تجعل إعطاء المثل والمخرج لأى تفسير شخصى يزايد على ما حدده بيكيت أمرًا مستحيلاً (ريد، ١٩٦٩: ٤٥).

فهو يتمسك بأنه بالنسبة للمسرحيةلا يوجد حيز أو غرفة سرية للتفسير علاوة على ما قدم فى المسرحية، لأن كل ذلك موجود بالفعل داخلها (ريد، ١٩٦٩: ٤٥)

يواجه هذا الرأى - فى إطار تميزه العام، وهو الملكية التأليف وتفسير المعنى - اعتراضا ورفضاً متزايدين فى إطار النظرية النقدية المعاصرة ·عى سبيل المثال كتب "رولان بارت" فى كلمته المبتكرة تحت عنوان "موت المؤلف" قائلا: كى تربط النص بالمؤلف فإن هذا يعنى فرض قيد على ذلك النص، تزويده بدلالات نهائية لا تقبل التفسير (بارت، ١٩٨٦: ٢١٢).

وتغلق باب الكتابة ولذلك تغلق التفسير تمامًا، وبالمثل اقترح "ميشيل فوكو" تحت عنوان(من المؤلف؟) يقول إنه بدلاً من طرح أسئلة مثل: من هو الكاتب الحقيقى؟ وهل تحققنا من أصالته ومصداقيته؟ وما الذى أظهره من معظم خبايا نفسه وأسراره من خلال لغته؟ وأى فائدة تحقق لو طرحنا أسئلة مثل: ما أشكال البناء لهذا الخطاب؟ ومن أين تأتى؟ وأين تكمن؟ وكيف يتم الترويج لها؟ ومن يتحكم فيها؟ (فوكو، ١٩٦٩: ٢٩٠).

و هنا وبينما طور جون أردن أفكارًا وتجارب مهمة لتسييس المسرح فإنه يعارض أن يكون المسرح اليوم ذا فائدة قليلة أو منعدمة للفكرة القديمة الخاصة بالنص الممثل على المسرح، والذى يتألف من سلاسل من الأحاديث التى تحتوى على عدد من الإرشادات المسرحية (أردن، ١٩٧٧: ١٧٥). ولا تزال رؤيته لحقيقة المعنى مرتبطة بالاعتبارات القديمة الليبرالية/العملية والإنسانية للاستبداد والفردية. حينما تقدم أية مسرحية رؤية خاصة للعالم، يفترض أن تكون هذه الرؤية رؤية الكاتب الدرامى، لذا يتوجب النظر إلى كتاب الدراما على أنهم المصدر الأول لكل الأفكار سواء كانت واضحة من خلال الحديث المنطوق أو واردة ضمنيا فى نسيج البناء المسرحى (أردن، ١٩٧٧: ٢٠٩). و يعد البديل الوحيد لذلك كما يقول أردن هو تنفيذ فكرة "جماعية المسرح" حيث يقوم كل فريق العمل، بالمشاركة فى تنفيذ كل جزئيات العمل المسرحى ·ولكن ذلك كما يؤكد نادرًا ما يتم بنجاح فى الأداء العملى، وقد وضع المخرج المسرحى البريطانى "بيتر بروك" رأيًا متشابهًا لذلك حينما كتب يقول: "برزت مؤخرًا ضرورة ملحة تستدعى أن يصل التأليف إلى أقصى حد من الاتفاق، وأن يركز على العمل الجماعى الذى غالبًا ما يرغم على تركه (بروك ١٩٦٨: ٣٥). والقضية

المهمة هنا هى كيف يتميز الاعتبار الخاص بالتأليف؟ وهل أصبح أكثر تحديدًا فى أفكاره بملكية المعنى؟

عندما يسأل الممثل فى مسرحية "حوارات مسنكوف" (بريخت ١٩٦٥: ٦٤): "ألست مقيد اليد والقدم من خلال نص الكاتب؟" يجيب الفيلسوف قائلاً: "تستطيع أن تعامل النص على أنه الأصل "، ولكن ثمة معان عديدة، فرؤية النص تقدم على المعانى المتضمنة بالفعل فى النص الدرامى من خلال الكاتب ومن أجل مجموعة من الممثلين، والمخرج، والمغنى وغيرهم، تقدم بأمانة على أنها معانى الكاتب، تلك الرؤية التى تقف فى تعارض مع العديد من التوجهات النقدية المعاصرة، وأنها رؤية تقليدية حاسمة، كتبت كل من "ياربارا إيزارد، وكلارا هيرونيموس" فى دراستهما عن فوكنر فى مسرحيته (صلاة جنائزية لراهبة):

> تظهر المسرحية إلى الوجود عندما تمثل فقط، فالمسرحية ما هى إلا كلمات مطبوعة، قطعة من الأدب المسرحى، حتى تتفتح فيها الروح عبر الجهود المشتركة لفريق العمل والجمهور، وإحضارها إلى الحقيقة الصارخة والتى يتطلب وجودها الفعلى تجاوزها لآلام المخاض ليلة افتتاحها بالمسرح (إيزارد وهيرونيموس، ١٩٧٠: ١).

تواجه هذه الرؤية مناهضة لأنها ترى المعنى على أنه ملك للكاتب فقط، والأكثر من ذلك أنها ترى المعنى ملكًا لنظام سيميوطيقى خاص بالكتابة، أود أن أقول إن هذا الطرح الأكثر فعالية للممارسة النقدية هو الذى يوحى بانه لا يوجد معنى محدد يقدم للحياة فى عملية الإخراج المسرحى، وتختلف المعانى تبعًا للأنظمة السيميوطيقية المختلفة، بالرغم من أنها تبدو أحيانًا مرتبطة بها، والتسليم بأن الشكل الرئيسى يتبع نظامًا واحدًا فقط هو تسليم يستحيل الدفاع عنه أمام الرؤية النقدية ٠ الأهداف التى توضع فى نظام واحد لا يجوز استخدامها كوسائل للمعانى المختلفة فى نظام آخر.

ألا يمكننا من ثم أن نتعرف على الحقيقة؟

أود ألا أقول ذلك لأن المناقشات التى تدور حول أهمية تلك الأهداف تفترض أن هذه الأهداف هى أهداف محددة تمامًا وبشكل دائم، حيث تظل موجودة مثل كل المواد المقروءة تخضع لعملية التغيير، وكما أن القارئ لا يمكنه التحدث نيابة عن قصائد الكاتب، لذا فإن الكتاب لا يمكنهم أن يتحدثوا نيابة عن أهدافهم و مقاصدهم بافتراض أنها محددة ونهائية وغير قابلة للتغيير، ووصفت موريل براد بروك على سبيل المثال خبرات الكاتبة آن جيليكو

عندما شاهدت نماذج مختلفة من إخراج مسرحية "البراعة" ١٩٦٢فتقول:

> عندما حضرت عرض مسرحيتها فى كمبريدج اعتقدت أنه كان حتميًا وعندما حضرته فى باص اعتقدت أنه كان بذيئًا وأصابها بالصدمة. وعندما حضرته فى لندن اعتقدت أنه عمل حقير وساذج (براد بروك ١٩٧٢: ٤٥).

ومن ثم فإن ما أتحدث عنه هو تنوع وتكاثر المعانى والحاجة إلى بعث التنوع والتكاثر فى قلب الممارسة النقدية، أكثر من فكرة المعنى الفردى والموجه من قبل الكاتب، أتحدث عن رفض فكرة أن المعنى هو الحقيقة القاطعة التى ترمز داخل النص عبر الكاتب، ونتيجة لذلك ينظر إليها على أنها سلعة يحتكر ملكيتها الكاتب، وبناء على ذلك فأنا أتحدث عن نبذ ورفض التفضيل لكل من مكانة الكاتب، وفكرة النص ضمن إطار الأدب،وهذه هى بؤرة الاهتمام بالنسبة للنقد الدرامى.

الأدب:

يضع رومان إنجاردن حدا فاصلاً للتمييز بين نوعين مختلفين من النصوص، يقول إنهما يكونان المسرحية وهما النص الرئيسى والنص الفرعى. النص الرئيسى يتضمن الكلمات والجمل، والنص الفرعى يتضمن جزئيات أخرى مثل الإرشادات المسرحية. ولا يشكل هذا التمييز أهمية خاصة للممارسة النقدية للدراما؛ لأنه يفترض أن اللغة الفعلية ليست لها الأولوية على الحدث وإنما هى منفصلة عنه. ويعد هذا الرأى استمرارًا للمكانة المتميزة للغة الشفهية، والمكانة المتميزة والمسيطرة للنص الدرامى على أنه نص أدبى، ولقد ناقشت موريل براد بروك هذه القضية التى تدور حول أفضلية اللغة الشفهية عندما كتبت تقول (براد بروك، ١٩٧٢: ٣٧): "أظن أن كل شخص يوافق على أن اللغة الشفهية هى أكثر نموذج سفسطائى من نماذج اللغة ومضلل" وصورت ذلك بقولها إن: "اللغة الشفهية علامة المدنية والتحضر كما أنها أكثر العناصر صعوبة وسلاسة والعنصر الأكثر ثباتًا وتكاملاً فى المزيج الفنى للدراما" (براد بروك، ١٩٧٢: ٤٩).

ولكن تعد الإرشادات المسرحية بين أشياء أخرى مثل أسماء الشخصيات، والتواريخ الخاصة بكتابة النص المسرحى، وإخراجه على خشبة المسرح، واستقبال النقاد

للعمل والميزانية، والعرض المسرحى له...إلخ، جزءًا مهما من النص الرئيسى يضاهى فى أهميته الكلام المحدد للشخصيات قوله أو عدم قوله داخل الأداء التمثيلى، ومن ثم تحدد على أنها نصوص فرعية.

يبدو لى أن الإجراء المفعول هو عدم تهميش أى جزء من النص الدرامى لأن عملية التمثيل أو الإخراج بصفة خاصة لا تعنى تحويل العمل الأدبى إلى واقع ملموس أى تحقق فورى للعمل الأدبى، وإنما هى عملية تشكيل جديدة تمامًا، تتم بشكل متقطع ويحتاج التحليل الدرامى إلى التعرف على ذلك التشكيل الجديد، ذلك النص الجديد الذى لا يعد ببساطة على أنه مسرحة النص المشكل كليا الذى هو بالفعل موجود فى الكتابة الأصلية قبل أن يمثل على المسرح، ولكنه نظام سيميوطيقى مختلف تمامًا يتطلب تحليلاً سيميوطيقيًا مختلفًا تمامًا. لقد أدرك ريتشارد شوشنر ذلك لسنوات عديد فى عمله مخرجًا كمنظر درامى ومسرحى. فعندما أخرج على سبيل المثال مسرحية "أسنان الجريمة" (شبرد، ١٩٧٤) جرت مناقشات عسيرة حول الإخراج، لأن شبرد كان غير واثق تمامًا من ملاءمة المدخل التحليلى الذى اتخذه فى المسرحية ومن ثم كتب لشوشنر قائلاً:

> لقد نازعتنى أفكار ومشاعر متصارعة حول كل شىء بالفعل... إننى لا أحاول مطلقًا أن أحقق لنفسى كذبة الأولوية الفنية، فبالنسبة لى استطاعت المسرحية أن تستمد قوتها من ذاتها بعيدًا عنى، لقد كانت بالنسبة لى أخًا رضيعًا هذا ما أريد حمايته (شوشنر، ١٩٨١: ١٩٦٦).

لقد أعطت مشاعر شبرد الحمائية نحو مسرحيته انطباعًا بأن مسرحيته منتج نهائى يستطيع أن يثبت نجاحه ووجوده بنفسه ولكن شوشنر أوضح إليه قائلاً:

> يجب أن نعمل طويلاً وبجدية على أن نجد أماكننا الخاصة داخل العالم الذى صنعته فى عملك أو أن نصنعه بطريقة أخرى، نحن نقبل نص مسرحيتك كجزء من العمل الفنى إلى أن يستكمل فى النهاية (شوشنر، ١٩٨١: ١٦٦) .

تعد إشارة شوشنر إلى النص المكتوب بأنه لا يعد نصا متكاملاً على الإطلاق مهما كان يعتقد كاتبه أنه كذلك إشارة مهمة جدا، كما أنها حددت النص المكتوب على أنه جزء فقط من سلسة أجزاء عديدة لعوالم الخطاب المحتملة.

ليس ثمة نص مكتمل تمامًا، وإنما هناك عدد من المعانى داخل عملية الكتابة. وبالمثل فمهما كان العرض من خلال عمليات التمثيل كاملاً ومفصلاً فإن الإخراج لا يكمل تلك العمليات ولا تكمل هذه العمليات من خلال الإخراج وإنما تخلق عملية الإخراج نصا جديدًا مناسبًا لزمان ومكان واستقبال خاص. وهكذا تستمر عملية تغيير المعانى من طريقة كتابة إلى أخرى ومن قراءة إلى أخرى، ومن تحليل إلى تحليل آخر، ومن نمط بروفة إلى آخر... أسلوب إنتاج إلى آخر ومن طريقة استقبال إلى أخرى يتضمن مفهوم من الصفحه ... المسرح الذى يقع فى قلب كثير من أساليب النقد التقليدية،التحليل السيميوطيقى الشكلى، تعريفًا للنص المكتوب على أنه فقط (طريقة الأداء المسرحى) بكل معانيه المكتوبة التى تظل كما هى لا يمسها تغيير، وأود أن أعترض بقوة على هذا الوضع وذلك لأنه فى كل وقت يجرى تمثيل نص جديد تمامًا، حتى لو كانت للمرء تفسيرات خاصة مميزة لمغزى الإخراج المسرحى الخاص (فى كل مرة) - إلا أنه يظل مع ذلك نصا جديدًا كل مرة. ومن ثم فهذا يعنى أن ذلك الوضع أدى إلى استمرار حدوث عملية.. كما يقول عنها إنجاردن:

> يجب علينا بالفعل أن نتعلم كل شيء يعد ضروريا للدراما المقدمة لنا من الكلمات التى تنطق بها الشخصيات المسرحية (إنجاردن، ١٩٧٣: ٢٠٩).

إن هذا الوضع يستحيل الدفاع عنه أمام النقد، وذلك لأنه يمنح مكانة لكاتب تلك الكلمات يفترض أنهم وضعوا داخل تلك الكلمات كل المعانى المطلوبة واللازمة تمامًا لمسرحة النص.

قدم جرايام وهو الناقد الأدبى ذو النزعة التقليدية رؤيته التى تقول إن النقد الأدبى يفقد قبضته وسيطرته على الدراما لتنتقل إلى محتوى النص الذى يعتبره الطبيعة الأدبية للحوار فى الدراما،(و بالنسبة له فإن قيمة الدراما من حيث هى أدب) مهد الطريق نحو مزيد من الجماهيرية حيث أصبحت اللغة الأدبية الرفيعة ينظر إليها على أنها أقل شأنًا واعتبارًا، وكتب يقول:

> لقد تراجعت الدراما الجادة أمام الدراما التافهة - من قالبها الأدبى إلى قالب كل ما يضمه هو إشارة أو كلام غير واضح وغير مفصل،غير مفهوم فى حوار مستمر من تلقاء نفسه.

يقترح هذا الرأى أن اللغة أو على الأقل اللغة المعقدة هى ثروة الأدب والنقد الأدبى. حيث يشير الفيلسوف الفرنسى المعاصر جاستون باشيلار إلى أن هذه الرؤية تبسيط للسيطرة "من حيث جعل اللغة المعقدة ملكًا للأدب والنقد الأدبى" (باشيلار، ١٩٦٤: ٢١)، كما أنها لا تزال تمثل التيار السائد فى دوائر ومدارس النقد الأدبى. ولقد ناقش ريتشارد نيكسون الدراما التليفزيونية فى إطار تلك السيطرة فى مقالة صحفية جاء فيها: لا يزال التليفزيون يختار بعض الحوارات التى صنعناها وما بداخلها من سذاجة وتبسيط مخل. فكل ما يعرضه التليفزيون ما هو إلا عرض مخل من الأوبرا لن يجدى نفعًا فى خلق أدب على درجة جيدة من الكمال. ذلك لأن الحوار الذى يعرضه ليس حوارًا فعالاً بما فيه الكفاية، وفى هذه الحالة يندرج ذلك تحت مسمى المعايير التقليدية للأدب، وتلك هى المكانة الرفيعة للثقافة المعارضة لسيادة ثقافة العامة والجمهور التى تعترض على تفضيل نماذج خاصة من اللغة والحوار لتكون هى النماذج الأفضل من حيث القيمة الأدبية الرفيعة وفقًا للقواعد الأدبية بصرف النظر عن النماذج الأخرى. يرى نيكسون أن الدراما التى تمثل أدبًا رفيعًا هى تلك التى كتبها أناس من أمثال جورج برنارد شو الكاتب الدرامى المبدع والمحبوب، الذى أمد المسرح منذ زمن بعيد من خلال مسرحياته بالدعامة الأساسية للأداء التمثيلى، حيث ألمت مسرحياته بكل الكلمات لكل جوانب الحياة (نيكسون، ١٩٨٤: ٤١٠). ويبدو أن نيكسون يعاوده الحنين إلى الماضى،إلى فترة الازدهار التى لم نر مثلاً لها منذ تباهينا باستعادة أمجاد المسرح الكوميدى، والتى من المحتمل ألا نراها مرة ثانية إلا إذا أنبتت تربة الثقافة الجماهيرية كُتَّابا حقيقيين للدراما .و لقد امتدت مرحلة الازدهار لمدة ثلاث سنوات من ١٩٠٤ إلى ١٩٠٧حيث كان يشرف هارلى جرانفيل باركر على ساحة المسرح الملكى بلندن، وكان ذلك بمثابة خطوة مهمة للدراما كأدب رفيع لأن المسرحيين قاموا بتقديم أعمال ومسرحيات رفيعة المستوى ذات نصوص جيدة مثل مسرحية "الرائد باربارا" لبرنارد شو، و"ميراث فويسى" لجرانفيل باركر (نيكسون ١٩٨٤: ٤١١).

لقد تطورت بالطبع طبيعة النصوص عبر معايير أدبية محددة وخاصة جدا. فعلى سبيل المثال توجد فى مسرحية "الإنسان والسوبرمان" لبرنارد شو إشارات مسرحية تكون صفحات عديدة على امتداد المسرحية. يكشف الأداء العملى المسرحى عن حالة تطور بصورة فائقة من انعدام الثقة فى المسرح، وفى المخرجين والممثلين ومن خلال ذلك نجده يعلى من صورة النص المكتوب ليصبح من داخله كائنًا مستقلا بذاته ويستنكر شو المسرحيات التى قدمها هنرى جيمس وبصفة خاصة مسرحية "الصراخ" قائلا: إنه من

المستحيل تمثيل اللغة لأن الحوار لا يمت بأى شبه للحوار الحقيقى بالمرة. لقد ذهب برنارد شو لمشاهدة عرض مسرحية " الصراخ " (١٩١٧) ثم كتب عنها فيما بعد قائلاً:

> توجد لغة أدبية واضحة تمامًا لا تخطئها العين، حتى تصبح تمامًا غير واضحة ومفهومة للأذن حتى عندما يكون من السهل نطقها بالفم (إديل، ١٩٤٩: ٧٦٥).

فقد استنكر كتابة جيمس لحوار لا يمكن لأحد استيعابه، ولقد صاغ شو هذا الرأى مركزًا على الفواصل البينية فى النص من خلال قراءته لفقرات من النص على ضيوفه الذين أعلنوا عن عدم فهمهم واستيعابهم لأية كلمة فيه. على سبيل المثال:

> جريس: (بينما ترفع بصرها، يستغرق بكامل كيانه فى التفكير فى شىء لا يمثل حاجة ضرورية الآن لأن يعيد التفكير فيه) إننى حقا أسفة يا أبتِ أن أسبب لك أى أذى، ولكن هل يمكن أن أسألك من يكون؟ فى هذا الموضوع أشرت بقولك إنهم.
>
> تايجن: إنهم؟ (يستوقفه السؤال لحظة ولكنه يرد بعدها بنبرة من الشجاعة والتأكيد) أن تبدأ أختك به على من تعود الفائدة فيما يمكن أن أفعله لأحقق لك السعادة أظنك تعترفين بامتنان وأسرته من أولهم لآخرهم وبصفة خاصة الدوقة العجوز الفاتنة، من يكون مرغوبًا منك ويأسرك ببهائه ومن يكون صالحًا من الناس، رائعًا وذكيا مثل الآخرين الذين من المرجح أن يطلبوا ودك وبعدما يقول ذلك تعلو نبرة الصوت أن تظلى وحيدة، جون نفسه أكثر الرجال دماثة وخلقًا، ومن يستحقك ويطلبك لنفسه يبدو ليتظاهر أن يتفق معى مثلما قد تفعلين، إذا كان يفترض أنه شاب فقير، حرضهم بدهاء تعاملوا معه إثر ذلك بعنف شديد ذلك الكريه الأبله الذى يضرب على فمه (إديل، ١٩٤٩: ٧٨٩).

هذه فقرة من نص مكتوب سوف تبدو لمعظم الناس على أنها معقدة وصعبة، فأسلوب الكتابة مهلهل ومن الصعب تتبعه، فعبر أسلوب ركيك بحشد الكلمة بصور متتابعة، يضم بداخلها صفات عديدة. وقد تم بناء النص بطريقة ترجئ المعلومات الرئيسية إلى نهاية الفصل، وقد فسر ذلك برنارد شو بطريقة مثيرة حينما قال:

"إنه أسمى أدبيًا حتى يتم إخراجه على خشبة المسرح" ولكن بطرق عديدة أود أن أقترح أن ذلك الأسلوب فى الكتابة أكثر التصاقًا بأنماط محددة من أحاديث شو وكثير من النقاد التالين له جاهزون للاعتراف به. لقد خلط "شو" بين النظام العلاماتى فى الكتابة - بنظام أخر - الكتابة كحديث - ووضع أحكامًا قيمية - أود أن أقول إنه ليس من السهل نقلها على صورتها.

ما يمكن أن يرى على أنه شىء ناجح وقيم داخل نظام علاماتى واحد فى الأدب يجرى استخدامه معيارًا لتقييم النجاح والقيمة لنظام علاماتى مختلف تمامًا فى عملية إنتاج الدراما، إن عملية توسيع أطر المعايير خلال عملية نقلها من نظام لآخر هو ما يعنى اليوم ويمثل واحدًا من أكبر المعوقات لممارسة النقد الفعال للدراما، وبالنظر إلى نقاد مثل نيكسون والممثلين والمخرجين الجدد نجد أنهم لا يعتدون بالنص على أنه حقيقة فنية أدبية كما لا يعتدون بالاعتقاد الراسخ للنظرة التقليدية للنقد الأدبى، وفحواها أن المعنى يرمز داخل النص من خلال الكاتب، فراح يقول "فلنتجاوز بيتهوفن": لأن الاتجاه المسرحى الذى يقول إن أفكار الفنان تشتمل على الكلمات، والملاحظات والصور التى يستخدمها، وتجهيز المسرح للمشاركة فى الأدوار المسرحية. قد لا يهتم أو لا يعتد بذلك مخرج حديث مقيم بعالم المسرح يود تقديم مسرحيتى الملك "لير" و"هاملت" لأنه سوف يشعر بتراخ نحو إعادة تقديمها، فيالها من خسارة إذا تجرأ مثل أولئك المخرجين، وجاء واحد بينهم لا يعتد كثيرًا بأدب الدراما ليحاول خلق أدوار مسرحية لا تتفق ولا تتزامن مع تفسير الناقد الأدبى التقليدى لمعنى النص! مثل أولئك الكتاب إذا ظهر الواحد منهم فإنه يتساءل فى دهشة كيف اعتبر هؤلاء الكتاب أنفسهم كُتاب دراما فى الوقت الذى كتبوا مواد التسلية والترفيه لوسائل الإعلام الجماهيرية؟!

تبدو تلك النظرة متعسفة لأنها تحدد فى إطار ضيق جدًا ما يجب وما لا يجب أن يكون أدبًا، وبالتالى تحدد الدراما باقترانها بالأدب،لقد برز هذا التعسف فى صور عديدة، وعلى سبيل المثال تكمن إحدى المشاكلات التى واجهت ستيفن بيركوف خلال إخراجه لمسرحية " هاملت " وتواجه أى ممثل يعمل بنص معروف جيدًا للجمهور مشاعر وأحاسيس الجمهور التى هى بالفعل مشكلة تجاه مفهوم النص حول مقولة:

"أن تكون أو لا تكون " حتى عندما يقول:

إلى متى يتحمل ضربات السوط واحتقارات القدر؟ لقد توجهت بالسؤال إلى الجمهور وبأسلوب بلاغي.. أبحث في وجوههم الساذجة والبريئة عن إجابة، وصدمت لأني لم أجد إجابة واحدة، لقد فتشت في وجوههم في لاهاي ودوسيلدروف وفي باريس حيث كانت الجماهير كلها متشابهة في نظرتها المهذبة نحو المسرح الذي كان كما لو أنه مشغول بسرية في أداء بعض الشعائر من خلال مشاركة الجمهور لحديث العالم الأكثر انتشارًا والذي يؤدى باللغة الإنجليزية من أجل فكرة بعينها يحاول الجمهور الإمساك بها، ومن ثم ينظر بهدوء وإمعان، ويتلهف معظمهم إلى سماع كل كلمة وتتبع أي تغير في الفكرة،وهناك لغة ترتبط بالأحاديث المعروفة، هذه اللغة تجعل وتحول ما كان يعد بسيطًا ومباشرًا بشكل فجائي إلى شيء معقد وغامض، كي يصبح لغزًا ذا أعماق دفينة حتى يسهل تقويضه وهدمه والحصول على الرموز السرية للوصول إلى أعماقه، وقد يؤدي ذلك إلى البوح وكشف الأسرار، ومن ثم يجب على المرء الممثل أن يكون في كل حديثه أكثر بساطة ووضوحًا مباشرًا في كلامه وأمينًا في تمثيل النص على المسرح، و هذا ما سوف يخلق الأثر الرائع والمحتمل، ولكن ليس هذا ما أفعله بشكل دائم (بيركوف، ٨٩: ٩٤).

تلك اللعنة التي كتب عنها بيركوف هي لعنة متعددة الأوجه. وبالمثل أوضح عالم الاجتماع الأمريكي إرفنج جوفمان قائلاً: وليس المنتظر منا أن نمثل فقط وإنما المتوقع أن نمثل جيدًا، وهذه الطريقة الجيدة التي نمثل بها وما تعنيه وما هو متوقع أن تعنيه في سياقات مختلفة تلك هي القضية والفائدة الحاسمة.

تحدد جودة العديد من النصوص من خلال النقد الدرامي عبر معايير أدبية التي في أغلبها من وجهة نظري أقل توافقًا وتناسبًا للاستخدام، وهذا ما اعترف به محترفو المسرح منذ وقت طويل وخاصة الكثير من الأكاديميين، حاول تشارلز ماروفتز في مسرحية "عطيل" (عرضت على المسرح المكشوف في لندن في يونيه من عام ١٩٧٢). أن ينقذ شخصيات المسرحية من استبداد أدب قاعة الدرس طرائق تناولها وتفسيرها،لقد وظف ماروفيتز القضايا الخاصة بثورة السود في أمريكا وخاصة فكر أناس مثل مالكوم إكس وكتاب مثل

أميرى بركه (لى روى جونز) من أجل خلق إطار لإخراجه المسرحى لـ"عطيل" وفى تقريره للفرقة المسرحية كتب يقول:

١- يحاصر التهديد الممثلين فى مسرحية "عطيل" لشكسبير عندما يظهر المنشق بينهم الكل خائف ومهدد غير أن التهديد الأكبر يكمن فى تهديد الممثل الذى يؤدى دور عطيل حيث أن انتزاع الممثل الأسود لدور "ياجو" تدريجيًا يجعله يشعر أن أداءه ليس إلا عنصرًا سياسيا، مكملاً فى صورة أقرب إلى الكلاسيكية وهى تمثل بنفس الطريقة على مدار أربعمائة سنة تقريبًا.

٢- تتحول شخصيات مسرحية "شكسبير" تدريجيا إلى شخصيات معزولة عن سياق النص المحدد لها فشخصيات مثل "ياجو، ديدمونة، عطيل" إضافة إلى كونها جزءًا من الشخصيات الروائية فى عمل شكسبير هى أيضًا شخصيات فى العالم المتلقى لهذا الأدب وهم يعانون الاغتراب من خلال التقاليد ويتم تحديدهم بقوة من خلال الماضى ومن ثم فهم غالبًا يظهرون كشخصيات درامية بمحض إرادتهم (ماروفيتز، ١٩٧٨: ١٧٨).

لكى نعزل هذه الشخصيات بعيدًا عن العالم المتلقى للأدب يقول ماروفيتز:

يجب أن نعمل بالفعل منذ بداية العمل على إحداث تباين واضح بدرجة كبيرة من كل أنواع الجمل التى تظهر فى كلام السود الأمريكيين المتضمنة لكلمات الجحيم وكلام البيض وذلك من أجل الوصول بالصراع إلى ذروته بين آلية اللغة المعاصرة وأشعار شكسبير التقليدية لأن شيئًا واحدًا سوف يبدأ فى الظهور خلال عملية الكتابة. حيث يجب ألا يكون الأسلوب جامدًا أو يكون خلطًا بسيطًا لمواقف حديثة ومواقف تقليدية قديمة ولعل أحد هذه الأساليب كان يوحى بشىء ما عن الصراع السياسى للسود فى أمريكا، وبطريقة أخرى كانت ثمة محاولة لقول شىء ما عن المعتقدات التى كونها الناس عن شخصية عطيل فى مسرحية شكسبير وكيف يكون ذلك مرتبطًا بالمشاكلات والهموم السياسية المعاصرة، وآخر سوف

> يقـول أيضًـا أنهـا محاولـة للإيحـاء بـأن الشخصـيات هـى نفسـها شخصيات شكسبير، إلا أنه ونتيجة لكونها تدور فى نفس الإطار لمدة مائـة عـام تقريبًا،عزلت نفسـها الآن عـن سياقاتها وأطرهـا الأصـلية، ولـذلك فـإنهم فـى اتجـاه يمـوج بحرية فـى أنـواع مختلفـة مـن التربيـة الثقافية، ومن ثم يمكن السيطرة على تلك الشخصيات وإدخالها فى سياق جديد (ماروفيتز، ١٩٧٨: ١٨٦).

ويتضح ذلك من شخصية الدوق الذى يؤدى دوره كولونيل أبيض من أقصـى جنوب أمريكا وهو كاسيو، شاب إنجليزى فى دور مساعد، وياجو شخص ساخر مازح فى إشارة تشبه فى رؤيتها رواية "العم توم" فى عالم البيض. لقد ولج ماروفيتز فى عالم الدراما ليس فقط من خلال رفض فكرة أن المعانى مملوكة للكاتب ويجب أن يروج ماروفيتز لها وتشرح بأمانة من خلال الممثلين والمخرجين، و إنما أيضًا من خلال الفكرة المسيطرة بدرجة شديدة، والتى تقول إن أفضل الناس قدرة على الوصول لتلك المعانى هم من تمرسوا فى العمل داخل التحليل الأدبى التقليدى. إن ما اهتم به ماروفيتز وآخرون مثله هو التطبيق العملى الذى يعترف بأن حديث النقد والإنتاج الدرامى ليس حديثًا بريئًا سليم النية. فالنقاد ليسوا ملاحظين موضوعيين ومحايدين لمعانى شخص آخر هو الكاتب، كما أن الممثلين والمخرجين والجماهير لا تشارك فى العمل المسرحى سواء بالتمثيل أو المشاهدة، ونلاحظ تلك المعانى بأمانة وموضوعية ودون نقدها. إن الأسس المسرحية والفلسفية لممارستهم النقدية لا يمكن تجاهلها بالرغم من الأسطورة المسيطرة التى تذهب إلى أنه يمكن تجاهلها، ومن ثم فإن ذلك يقصد به منذ سنوات عديدة نمطا الاستبداد وهما تمييز النص الأدبى وتمييز المؤلف. و أحد الخطوات الأولية للإفلات من هذا الاستبداد هو أن نعترف بأنه ليس هناك صوت واحد يشترك فى بناء المعانى وإنما توجد أصوات متعددة.

الأصوات المتعددة:

افتتح كيث ألان كتابه "المعنى اللغوى" فى عام ١٩٨٦ بقصة عن المتحدث الذى دخل قاعة مكتظة بالناس، واقترب من الميكروفون وأعد نفسه ليتحدث، وما إن فتح فمه حتى سقط بفعل أزمة قلبية دون أن ينطق بكلمة واحدة. وضع ألان رأيًا حاسمًا بقوله إنه ليست هناك محصلة أو نتيجة على الإطلاق لما عزم المتحدث قوله إذا لم يكن قد تفوه بكلمة ومن ثم

لم تسمع. إن أهمية اللغة تبرز فقط حينما تكون جزءًا من التفاعل والتواصل الاجتماعى ومن ثم يبرز معناها أيضًا فى هذا التفاعل.

اعترف الفيلسوف لودفيك فتجنشتاين بذلك حينما قال بأن تلك الممارسات العملية هى التى تعطى للكلمات معانيها، وهنا كان يشير من خلال الممارسات العلمية إلى فكرة مفادها أن الاستخدام أو التطبيق هو الذى يحدد المعنى وليست المعانى ذاتها فى إطار حرية السياق للنص. فالمعنى يُرمز إليه من خلال الكلمات ومن ثم فمصطلح الممارسات العلمية يشكل أهمية كبيرة هنا. لقد كانت الكلمة الألمانية التى استخدمها فتجنشتاين أى التطبيق العملى وأود أن أقول إن الدمج بين آراء فتجنشتاين حول اللغة على أنها استخدام عملى، والفهم الماركسى للتطبيق العملى على أنه نشاط بشرى، سوف يكون فى مواجهة الاغتراب والاضطهاد المؤسسى يقتضى أن يصبح نشاطًا ثوريًا راديكاليًا من أجل بعث التغيير فى ظروف الإنسان، و سوف يعمل وقتها كقاعدة فعالة يتأسس عليها بناء التطبيق النقدى. ويتضمن التطبيق العملى وما يرتبط به واللغة تفاعلاً وتغيرًا سياسيا واجتماعيا، ومن ثم فإن الفهم النقدى للتطبيق الدرامى يدور هو الآخر حول التفاعل والتغيير الاجتماعى. إن التطبيق العملى عملية تضم التحليل والحدث المصممين لبعث التغيير، يتضمن التطبيق العملى كلا من الحدث والعملية التى تبنى وتحدد ما نفعله كبشر وكمؤسسات اجتماعية. كما أن ما نفعله يتحدد بطريقة عشوائية وذلك عبر طرق متنوعة يصنع من خلالها المعنى من بينها استخدام اللغة، النصوص المسرحية هى ممارسات تحتوى على التفاعل الاجتماعى كما أن التفاعل الاجتماعى يتصل بقضايا السلطة والتغيير. وفى أحيان كثيرة لا يعتمد الاتصال على ما تعنيه الكلمات وإنما أكثر على ما يدركه كثير من الناس، مع أن المعانى توجه عبر اللغة، فإن هذه المعانى لا تمثل شيئًا جوهريا لنظام وثبات اللغة، لقد صاغها الناس و بدرجة عظيمة الأهمية صاغتها المؤسسات فى المواقف الاجتماعية التى تتغير بشكل دائم.

إن ما تعنيه الكلمات نفسها غالبًا ما يعد نتيجة أقل شأنًا من إستراتيجيات وأسس البناء بداخل الحديث، مثلما يظهر فى هذا الحوار بين جيرى وإما فى مسرحية " الخيانة " (بنتر ١٩٧٨: ٥٢):

جيرى: عندى أسرة.

إما: أنا أيضًا عندى أسرة.

جيرى: إننى مدرك لذلك تمامًا، كما يجب أن أذكرك بأن زوجك أقدم صديق لى.

إما: ماذا تعنى بذلك؟

جيرى: لم أقصد أى شىء من هذا.

إما: لكن ما الذى تحاول أن تصرح به بقولك ذلك؟

جيرى: يا للمسيح! لم أحاول أن أصرح بشىء، لقد قلت بالضبط ما أردته.

إما: أهكذا؟

أيمكن أن نستنتج ما يجرى فى هذا الحديث عبر الأداء التمثيلى ليضع إما فى موقف الهجوم وجيرى فى موقف الدفاع؟ يبدو أن الصراع بين الشخصيتين لا ينشأ مما يقال وإنما مما لم يتم قوله، فلا يظهر ما يشير إلى حدوث خلاف فى الرأى بينهما وما ظهر هو اختلاف يبدو أنه يستند إلى حالة من الشك والغموض، غير أن ما يشكل على الأرجح أهمية متزايدة لفهم الصراع الذى يعتمد على الشك، وبالتالى الأداء التمثيلى له، هو تلك الملامح المميزة للنص والتى يأتى فى أولها حالة انعدام اليقين بينهما، ويبدو أن هذا فى أغلبه يستند بداية على انعدام اليقين حول ما يبدو ظاهرًا من معنى تشير إليه كلمة ذلك خلال مجرى الحديث، يبدو أن كلا من جيرى وإما يستوعب معانى مختلفة تمامًا لهذه الكلمة ومن ثم ما يبدو فى مواضع أخرى على أنه أسلوب ربط فعال لإحداث الترابط بين أجزاء النص والشخصيات معًا، ويمكن أن يجرى تمثيله بطريقة فعالة على أنه محرك يثير الغموض ومن ثم يثير الصراع بين إما وجيرى. لقد قام جيرى باستبدال كلمة (هذا) فى السطر رقم (٦) المعنى الواضح فى حديثه لتضفى الغموض على ما يقوله ومن ثم استخدمت للإشارة إلى تقهقره فى الصراع. غير أن تكرار استخدام إما بشكل واضح لكلمة (ذلك) فى ردها على جيرى يكشف ويضاعف الضغط عليه إلى الحد الذى يرد عليها بطريقة غاضبة،يمكن أن يفهم الصراع بين الشخصين وتطوره بشكل واضح، وفى تلك الحالة تتبع الضمائر البارزة فى الحديث أكثر من بناء صورة عبر تتبع مسار لفهم هذا الصراع وتطوره من خلال معانى الكلمات فقط. ويعتمد الصراع على قراءة النص وليس ما يوجد بداخله من إشارات ضمنية ولكن ما تشير إليه القراءة من آراء مختلفة تبرز من النص عن طريق الشخصيات .و بالمثل فإن الصراع يمكن أن يرتقى بصورة كبيرة فى الأداء التمثيلى من خلال التركيز على الضمير(أنا) ليتصور كل جمل الحوار فى مسار الحديث بين جيرى وإما، ومن ثم يجرى بناء سلطة النزاع بينهما عبر تأكيد كل منهما لذاته على حساب الآخر، ومن بين الأشياء الأخرى إبراز كلمة (أيضًا) لتعطى تركيزًا فى رد إما الأول على جيرى، لتؤكد تلك النهاية على تطلع إما للحصول على مكانة متساوية من السلطة مع جيرى.

يعرف التطبيق العملي الموجود لهذا الحديث على أنه فهم الكيفية التى تبنى بها المعانى أكثر مما يجرى التصريح به، من أجل فهم الوسائل التى تتمكن الشخصيات من خلالها من إحداث تأثير على بعض أنماط التغيير، كل شخصية على حساب الأخرى وهذا الفهم يعنى فهم ماهية علاقات السلطة الموجودة داخل الحديث والتى يستلزم فهم صورة اللغة على أنها تفاعل يتبع الفهم الخاص بالتطبيق العملى كعملية راديكالية تفترض أنه بداخل أى حديث يجرى بين الناس يوجد نزاع بين أصوات متعددة، كفاح لنيل السيطرة وكفاح لبعث التغيير.

اللغة والحدث:

فى مقالة بعنوان "فى الأسلوب الدرامى" يتحدث سارتر عن التلازم بين المسرح واللغة والحدث قائلاً:

> يجب أن يعبر الكلام داخل المسرح عن تعهد أو التزام أو رفض أو رأى أو حكم أخلاقى أو دفاع عن حقوق إنسان أو اعتداء على حقوق آخرين.كما يجب أن يكون فى أسلوب بلاغى مرتب أو يكون وسيلة لتنفيذ مغامرة. على سبيل المثال من خلال التهديد أو الكذب أو شىء من هذا القبيل بشرط ألا تفرغ فيه أدوار السحر والسخرية والتقديس.

بينما تتركز سلطة اللغة على قدرتها الادائية مثل لغة الشماس والكهان من أجل تحقيق شىء ما وعبر هذا الفعل تغيير شىء ما. ويستطرد سارتر قائلاً:

> هذه اللغة هى جزئية أو لحظة فى حدث كما هى الحياة، وهى موجودة ببساطة من أجل إعطاء أوامر أو الدفاع عن أشياء معينة أو تفسير للمشاعر فى صورة نزاع من أجل الدفاع عن شىء، وهذا ما يظهر فى الأغراض المعلومة لاستخدامها، للإقناع أو توجيه الاتهام من أجل إبراز القرارات أو من أجل استخدامها فى مبارزات نمطية كحالات الرفض أو الاعتراض وما يماثلها فبمجرد أن تتوقف اللغة لتتحول إلى حدث تثير فى تلك اللحظة شخصًا. وكما يوجه هذا

> المفهوم اللغة وبشكل واضح إلى تصور هذه اللغة على أنها شىء غير قابل للرد تمامًا مثل الحدث، والحدث الحقيقى هو الشىء الذى لا يرد وإنما يصبح مع استمراره أكثر ثورية. وحتى لو أردت أن ترتد وتعود من جديد لنقطة البداية، لن تستطيع، ويتعين عليك أن تمضى حتى النهاية. إنها الحركة الراديكالية للحدث التى أصبحت مخططة ومنسقة داخل المسرح (سارتر، ١٩٧٦: ١٠٥) .

ومن ثم فإن اللغة عند النظر اليها فى ضوء هذا المفهوم، لن تعنى ببساطة أنها وسيلة لتمثيل الحقائق والمعانى الموجودة بالفعل وإنما هى اللغة التى يتميز أداؤها بأنه يجرى تباعًا وهنا ينشأ الحدث لتخليق معانٍ وحقائق جديدة، كتب إدوارد بوند تحت عنوان "ملاحظة على المنهج الدرامى" (بوند، ١٩٧٨: ١٤) يقول:

> لم يعد التأثير يتبع السبب والمؤثر، كما لم يعد الحكم يقيم الحجة، كما كان الشأن فى الماضى، وعلاوة على ذلك ظلت لغة القيم والأخلاق أسيرة لنفس الفخ، ومن ثم فليس سهلاً على الكتاب المعاصرين أن يضمنوا فى أساطيرهم وقصصهم أشياء لتعليم الخبرة الحيانية والأخلاق بطريقة كانت تجب وتلائم المجتمع المستقر الآمن؛ إذ لم يعد أسلوب حكى القصة والاستخدام المعيارى للغة يحتوى على التفسير الكامن بداخلها. ونحن مازلنا جزءًا من مجتمعاتنا المؤسسية المعاصرة، فإن حياتنا أصبحت خالية من المعنى، ولذلك أصبحت القصص التى تدور حولها هى الأخرى خالية من المعنى ولا تستطيع القصص أن تقدم تفسيرات بذاتها، فلم تعد تستطيع أن تعلمنا كيف يمكن أن نفهم ما بداخلها، كما لم يعد الكاتب الدرامى يستطيع أن يواجه الجمهور بالحقيقة من خلال حكايته للقصة. لقد صار التفسير مزيفًا من خلال المجتمع، حتى اللغة المعيارية نستخدمها لكى نتعايش بها داخل المجتمع الرأسمالى ولا يمكن استخدامها لتفسيره. لقد أوذيت لغتنا حين دخلت إلى هذا المجتمع مثلما أوذيت الفضيلة. وهذا يعنى أن سلامة ونقاء أخلاقنا عرضة للخطر ولن تستطيع لغة التقنية الخاصة بعلوم السياسة والاجتماع أن تحل المشكلة، لأنه بالرغم من قدرتها على تحليل

الحقيقة المجردة فإنها لن تستطيع إعادة إنتاج صورة الحقيقة على خشبة المسرح، فنحن لا نعيش بالتأكيد داخل مجتمع مؤسساته قوية إلى الدرجة التى تنقد نفسها أو حتى غنية بما يكفى، نحن لسنا مثل الرأسمالية الأمريكية التى تمول وتجنى أرباحًا من أفلامها التى تدور حول المكر والخيانة،والمحاكمة العرقية للسود إن القضية ببساطة هى أننا يجب أن نعيد كتابة الحس الإنسانى وذلك أشبه بطفل يحاول أن ينطق بلغة جديدة.

هذه اللغة الجديدة بالنسبة لسارتر وبوند وغيرهما ليست ببساطة لغة الكلمات التى تمثل وتقدم الحقيقة، وإنما اللغة التى تحدد وتسيطر على المتحدثين بها وتبرز دور السلطة والمكانة ودور العلاقات. إنها لغة الحدث والتعبير لأنها تدور حول التفاعل والتطبيق العملى إنها اللغة المحددة من أجل التأثير على التعبير لأن المجتمع هو الآخر يعمل فى إطار الصراع ولعل دور التطبيق العملى المتضمن لذلك هو أن يقوم بتزييف تلك اللغة حتى يمكن تمثيلها لتحويلها بعد إحداث التفكيك والتغيير لطبيعة الصراع من لغة اضطهاد وتظلم إلى لغة تحرر.

وبالطبع فإن ذلك بوضوح أسهل شىء يمكن أن يكتب فى كتاب مثل هذا. ولكن مع الأخذ فى الاعتبار المشاكلات العديدة التى يمكن أن تنشأ حوله. غير أنه يعد اعتقادًا أساسيًا للغرض السابق حيث إن ما يثيره التطبيق العملى من تغيير سوف يكون هو نفسه ما يجب أن يأتى فى مقدمة الخطاب الدرامى (أى داخل قاعة الدرس والمسرح والبلاتوه وغيرها). ومن ثم فإنه يمكن أن يتصدر المؤسسات الحاكمة للمجتمع. ففى مسرحية "الألوان" لـ بوند تشرح أنا تلك الحاجة للغة جديدة متحررة وذلك خلال حديثها مع ترينش:

ترينش: (يحاول أن يشرح) يجب أن تساعدى فى دفع مسيرة العالم، ليس لتجذبيه نحوك، يجب أن تكون لديك أسباب لما تفعلين ومن ثم تشرحينها لنا وتجعليننا نستمع إليك.

أنا: نحن فقط نشرح أما أنتم فتقرؤوها.

ترينش: ولكن.. إنها الكلمات.

أنا: ألا تعنى شيئًا بالنسبة لك. ذلك المجتمع لا يستطيع أن يشرح نفسه لنفسه أنت لا تفهم شيئًا حتى الوسائل الجماهيرية للشرح من صحافة وتليفزيون، ومسارح، ومحاكم، ومدارس وجامعات، تجمع فيه

المعلومات، يكون مملوكًا بطريقة أو بأخرى لأناس أمثالك، حتى لغتنا مملوكة لكم.. يجب أن نتعلم لغة جديدة.

ويدور التطبيق العملى حول فهم وتغيير تلك الحياة عن طريق تقديم لغات جديدة، فتمثيل اللغة الجديدة بهذا العدد يعنى الاعتراف والتسليم بأن العوالم التى تعيش فيها عوالم محددة بأطر معينة من النصوص وبطريقة متقطعة عشوائية، وتشير اللغة التى يتعرف عليها ترينش ويفهمها إلى عالم مختلف تمامًا عن عالم أنا التى تحاول أن تدفعه لفهمها لأنهما يستخدمان لغات مختلفة تمامًا عن الإنجليزية، وبتعبير آخر فعن طريق الأداء فى لغات مختلفة يمثلان عوالم مختلفة تمامًا. ويدور التطبيق العملى حول معرفة تلك العوالم المختلفة ومحاولة إحداث تغيير بداخلها، وما يوجد بها من ظلم واضطهاد، كما تدور حول تنفيذ ذلك فى تلك العوالم التى تستخدم وتعرف النصوص الدرامية على أنها جزء من المسار الذى تحدد وتفهم منه الحقائق، لقد عارض برتولد بريشت قائلاً: إن الكتابة للمسرح تعنى فى الأساس تجديد شبكة العمل الفعلية للمجتمع، وإظهار الآراء المسيطرة مثل آراء الأقوياء المسيطرين والكتابة من وجهة نظر الطبقة التى تعد سلسلة من الحلول الشاملة للمشاكلات الضاغطة التى تصيب المجتمع البشرى وتؤكد على ديناميات التنمية (ويلليت، ١٩٦٤: ١٠٩). وهذا يوحى بالرغبة فى نيل السلطة والسيطرة، بهدف التأثير على التغيير، فى مجال أكثر تحديدًا وتركيزًا للنصوص الدرامية وأكثر التصاقًا بالتطبيق الدرامى.

ولا يجوز أن يفيد المعنى ببساطة فى إطار ما تعنيه الكلمات فحسب، ولكن فى إطار المستويات العديدة من المعنى الموجودة فى اللغة. كما هو الحال وبالمثل فى الحدث فى التعاملات الاجتماعية والمؤسسية و تفاعلات الناس المشتركة فى الاتصال حيث إن معظم المعانى لا تجد لنفسها مسارًا داخل المعجم. إنها معان تتضمن حركة جسدية وتعبيرات بالوجه ونوعية من الصوت وسرعة فى توصيلها فى أثناء الحديث. إنها أيضًا معان ضمن ما يسمى بالأنافة الاجتماعية والحديث القصير، والمعانى التى تتداخل فيها السخرية والهجاء والمجاز والغريب من الكلمات المألوفة والمعانى التى تتضمن صيغ التردد والبدايات الخاطئة وكلمات الصمت فى اللغة والمعانى التى تتضمن المزيد من الافتراضات الأيديولوجية والسياسية والفلسفية والاجتماعية والاقتصادية البارزة منها والمستترة فى عملية التفاعل.إن معانى الاضطهاد الطبقى والعنصرى والسلطوى والجنسى: وهى المعانى التى تدخل فى عمليات البناء والمقاومة وسلطة العلاقات بين الناس وتدخل فى عمليتى الصراع والتعاون، إنما تكوّن كما ضخمًا من إستراتيجيات بناء الناس للنصوص بالطريقة التى تُبنى بها الحقائق داخل التفاعل الاجتماعى.

ويدور معنى الاتصال دومًا حول إنجاز شيء ما لشخص آخر كما يدور حول مجموعة من الفاعلين الذين ينفذون شيئًا ما للمفعولين بهم. غير أن هذا الفعل يجرى دائمًا بصورة متغيرة، فهو شيء متحرك ومتغير. إنها تلك الحركة التى تعد عملية حاسمة لأنها تدل على أنه لا توجد معانٍ ولا فاعل ولا مفعول به ولا واحد من الناس أو مؤسسة من المؤسسات البشرية ولا ممارسات اجتماعية ولا عمليات تتضمن حدثًا، فى شكل محدد وثابت لا يتغير. فالمعنى دائمًا مؤجل وغير مكتمل على الإطلاق، لأنه لم ينته أبدًا.

تمثيل المعانى:

لقد أوضح ستيفن بيركوف (١٩٨٩: ٩٤) هذا الإرجاء للمعنى فى إطار تفسيره لمنولوج هاملت الشهير "أكون أو لا أكون":

> أكون أو لا أكون خطوة جادة نحو أسفل،المسرح يقف، يحمل الكلمات كما قلتها أقف ثم أحمل الكلمات ثم أخفض صوتى.
>
> وذلك هو السؤال:
>
> أخلق هذه البداية أحيانًا حتى أتغلب على الوعى الذاتى فى بداية فقرة التمهيد. وبهذا أدخل فيها قبل أن يلاحظ الجمهور، ثم أستريح لحظة حتى أجعلهم يستوعبونها بأنفسهم وأحيانًا أخرى أبدؤها فى الواقع ببطء كنوع من الاعتراف بمشكلتى ولكن دائمًا أتوجه إليهم فلو بدأتها بشدة وبحدة ثم ظهرت أنها تعمل على تأليه كثير من ساعات الفكر، كما لو أننى غيرت جلد أفكارى فإنها سوف تكشف عن نفسها. وبعد كل هذا الخوف من الحيرة فإن الحياة تتلخص فى عبارة أكون أو لا أكون أحيانًا تشبه الحوار مع الجمهور مثلما توقعت الإجابة.

لا توجد طريقة واحدة من وجهة نظر بيركوف لتمثيل هذا المنولوج ولا حتى فى قراءته أو تحليله ولا فى البروفة المسرحية أو الإخراج، وإنما هناك دائمًا طرق متغيرة.

(أن تموت)

دعونا نتأمل هذه الكلمة كاختيار آخر أراه يمكن حدوثه. انظر إلى الجمهور.. مثل هذا السلام هذا الفراغ - توقف النفس حتى فى قولها أن تموت الموت بينما ننطقها! أتنام... أتنام... فكرة أخرى مزعجة سوف تهدد دائمًا الأخرى المسالمة فى حالة الخوف، أى طريق يسلكه المرء هناك سوف يكون بديلاً، فهاملت لديه بدائل عديدة ما دام لكل مشهد نظير من أجل تعريف المشهد نفسه، ومن ثم كلها ضرورية للمشهد. أن تعيش أمر سيئ ولكن أن تموت أمر أسوأ... سوف نحلم وما دمنا نحلم أثناء النوم، الكوابيس محتملة بداخله، ومن ثم نتخيل استمرار خلود الكوابيس التى يمكن أن تنشأ داخل ذلك النوم الأبدى. نحن نتذوق النوم الحقيقى الذى هو أشبه بالموتة الصغرى كما أننا نتعذب بالرؤى المرعبة لذا تخيل عدم قدرتك على التخلص من هذا الشىء الدموى بعيدًا. هاملت يتجاوز بعيدًا عن هذا الألم من الخوف الأبدى.

بالرغم من أصوات الأداء المتعددة هنا بالنسبة لبيركوف بصفته مخرجًا وكاتبًا وممثلاً، سواء كانت لهاملت أو غيره، فإن تلك الأصوات تقود إلى تمييز نوع واحد من التفسير لشخصية هاملت، وهو أنه يعارض ويبتعد عن ذلك الألم من الخوف الأبدى. وتوجد تحليلات عديدة مباشرة نحو إيجاد وتنفيذ الأداء بالاعتماد على عدد من المحركات النصية لا من أجل أداء كلمات المناجاة وإنما لذعر شخصية هاملت. إن ما فعله بيركوف هو تمييز تفسير خاص للشخصية ليستخدم ذلك التمييز ليس كوسيلة لبنائه على أنه تفسير صحيح، وإنما كجزء من العملية الديناميكية لصناعة معان جديدة ومختلفة فى كل إخراج مسرحى.

وتعد هذه النقطة مسألة حاسمة لأنها تعنى أنه لا يوجد شىء لحسم قضية أن هناك نصًا واحدًا لا يتميز، وعلى سبيل المثال الإخراج المسرحى "انظر وراءك فى غضب" (جون أوسبورن، ٨ مايو ١٩٥٦) ينظر إليه الآن وبصفة عامة على أنه كان نقطة تحول فى المسرح الإنجليزى المعاصر، نتج عن محصلة عدد مختلف من المقالات النقدية، كتبت حولها بعض الآراء التى تشير إلى أن أهميتها كمسرحية (غير عادية) (فايننشيال تايمز ١٠ مايو ١٩٥٦) إن كان ذلك الرأى مضللا. وقد احتوت جريدة "التايمز" فى عدد ٦ مايو ١٩٦٥ على مقالات شنت حملة غاضبة للتنديد بالمسرحية،علاوة على جريدة "مانشيستر جارديان" فى عدد ١٠ مايو ١٩٦٥، التى وصفتها بأنها "تمثل بلبلة شديدة كدراما أولية"، كما تشير جريدة "الأوبزرفر" فى عدد ١٣ مايو ١٩٦٥ إلى أنها من أفضل مسرحيات عصرها. يوجد عدد كبير من الرؤى هنا لأن هناك حقائق عديدة لذلك الإخراج الخاص فى تلك الليلة. وبالرغم مما يبدو واضحًا أنها فقط مسرحية واحدة، بعد مضى ثلاثة وثلاثين عامًا على

إخراجها ثم عرضها مرة أخرى فى عام ١٩٨٩ على مسرح (ليرك) بلندن، ليكتب عنها جون بيتر فى جريدة "الصنداى تايمز" فى عدد ١٣ أغسطس ١٩٨٩: بينما أوشك أوسبورن أن يحتفل بعيد ميلاده الستين وكان ذلك فى نفس الوقت الذى كتبنا فيه عنه: ما نشرناه فى مقالة هامشية ومكننا أن جون بيتر يكشف النقاب عن المغزى الحقيقى للمسرحية، فالتحول الذى حدث كان حكمًا على أن المسرحية لا تدور حول شاب غاضب ينتمى إلى يمين أو يسار من تيارات السياسة البريطانية وإنما كان ذلك حكمًا لكاتب شاب فى عصر الحضارة العتيقة.

لكن ما الذى تشير إليه كلمة (هى)؟، إن جون بيتر مثل غيره من النقاد السابقين لا ينقد أداء المسرحية فى ليلة العرض الخاصة وإنما ينقد شيئًا آخر أطلق عليه هو وآخرون المسرحية. ومن خلال ذلك ينقدون الكاتب نفسه، ومن ثم فإن ذلك لا يعنى نقد الأداء المسرحى وإنما يعنى شيئًا آخر أطلق عليه المسرحية أو الكاتب، وتوجد تصنيفات شائعة جدا ولكن بالرغم من أهميتها الواضحة والمتزايدة على ساحة النقد الدرامى وبدرجة كبيرة، أقول إنها تصنيفات تتحدى أى شخص يقدم على نقدهم. وفى هذا الصدد تتحدى التعريف لمعناها فى الممارسة النقدية ومن ثم فإنهم يدورون حول اللاقيمة. إن ذلك لا يعنى مطلقًا أنه ليس هناك مكان للكتابة والكتاب فى التطبيق الدرامى، وبعيدًا عن ذلك فما أعنيه هو: طالما توجد تصنيفات نقدية ونظرية فإن المسرحية والكاتب يكونان فى مرتبة أعلى من التحليل، وما نستطيع أن نعالجه فى أطار تباين درجات الثقة هو مفهوم النصوص الدرامية فى إطار مسميات: أداء الكتابة، وأداء القراءة، وأداء التحليل، وأداء الإخراج، وأداء الاستقبال من الجمهور.

ولعل ذلك يقدم رؤية للأداء ليتسع بصورة مبالغة أكثر مما سمحت به كثير من النظريات النقدية. إنه يركز الانتباه فى الحال على فكرة أن النص المكتوب هو مجرد حيز أو سطح لبناء المعانى داخل أداء الكتابة والقراءة والتحليل والبروفة والإخراج والاستقبال. وهذا بالتالى يثير قضايا مهمة جدا حول كيفية التعامل نظريًا وعمليًا مع مكانة النص الدرامى قبل إخراجه. فلو أن بأيدى الممثلين نصًا مكتوبًا، والتلاميذ لديهم واحد على أدراجهم، والمصممون لديهم آخر على لوحات الرسم، فمن يملك النص إذن؟ الكاتب أم الممثل أم التلميذ أم المصمم؟، لو احتفظ الكاتب بالنسخة الأصلية المنشورة فلمن تئول ملكية النص للمنتج؟ أم للكاتب؟ أم للناشر؟ أم لمن اشترى نسخة منه من الكاتب ؟ أم لمخرج النص ؟ أم للشركة المسرحية أو التليفزيونية أو السينمائية؟ بعض الإجابات التى سوف نراها

داخل الأجزاء المختلفة من هذا الكتاب هى ما تخلق الصراع دومًا. وطبيعة هذا الصراع هى ما تثير اهتمامى، لأن الصراع عملية أساسية داخل التطبيق العملى، والتطبيق العملى من وجهة نظرى عملية أساسية للممارسة النقدية المسئولة سياسيًّا واجتماعيًّا للغة والحديث.

تحدث برتولد بريشت عن الاختلاف بين المسرحية كنص مكتوب على الورق وبين الأداء التمثيلى فى عملية إخراجها على أنه مثل تصادم قاتل حيث إن على الأداء فى عملية الإخراج أن يتغلب على استبداد النص المكتوب، وبالطبع فإن نتيجة هذا التصادم بين الأداء سوف تكون- بالضرورة [illegible] مختلفة باختلاف الناس، تمامًا وبدرجة كبيرة مثل اختلافهم حول مفاهيم النص المكتوب،أى النص الدرامى والأداء التمثيلى أو أداء النص، أو الإخراج...إلخ، وبخصوص تطوير نظرية اللغة والتطبيق الدرامى فإننى مهتم بصفة خاصة بالنصوص الدرامية وعلاقاتها بالأداء التمثيلى فى اللغة الإنجليزية. هذه السلسلة من الأداء تتضمن القراءة والكتابة والتحليل والبروفة والإخراج والاستقبال ومجالات النشاط النقدى الذى اتسع ليشمل نوعية النصوص التى ينظر إليها عادة على أنها نصوص درامية.

السؤال الذى تتحتم الإجابة عنه هنا هو: ما الذى يميز النص الدرامى عن غيره من النصوص؟ والإجابة أن الاستخدام هو ما يميزه عن غيره من النصوص. فلو استخدم النص فى أداء عمليات القراءة والكتابة والتحليل والبروفة والإخراج والاستقبال كأى نص درامى سوف يصبح بالضرورة نصًّا دراميًّا.

ما الذى يشكل الدراما إذن؟ والإجابة هى الرغبة فى استخدام النص عند الإخراج، أو التأكيد على هذه الرغبة، لأنه توجد استخدامات عديدة للنص لا تؤدى إلى الإخراج. وهناك على سبيل المثال تطبيقات عديدة مثل استخدام النص داخل الفصل الدراسى فى عملية الكتابة والقراءة والتحليل والاستقبال ولكنه لا يتضمن مطلقًا البروفة والإخراج. ويعد التمييز بين الأداء والإخراج نقطة حاسمة، فحيث يستخدم لفظ الإخراج فإن ذلك يدل على كل العمليات السابقة التى تشمل القراءة والكتابة والتحليل والبروفة والاستقبال. وعندما أستخدم لفظ الإخراج فإننى أعنى بذلك الأداء التمثيلى بصفة عامة فى المسرح أمام جمهور يقوم بعملية الاستقبال.

إن جنس الدراما لا يُعرف بطريقة ذاتية أو من خلال عملية الكتابة،وإنما من خلال الاستخدامات والتطبيقات الاجتماعية التى تصنع النصوص.والنصوص تؤدى من خلال مؤسسات متنوعة مثل مسرح الهواة ومسرح المحترفين والتعليم والتليفزيون والسينما

والراديو وأفلام الفيديو والصحافة ومعالجة وتعليم الحديث والتدريب الصوتى لأحاديث العامة المحددة والمنشورة، وغيرها فى أية صورة من صور الأداء التمثيلى.

التفسير:

تعد النصوص الدرامية دائمًا نصوصًا مختلفة حتى لو كان الأداء مسجلاً فى صورة نص مكتوب أو على شريط سينمائى أو فيديو، ولن يكون النص الدرامى أبدًا واحدًا، بسبب الرؤى التحريرية له والتى تصنع فى أثناء التسجيل وبسبب اللقاءات المختلفة الموجودة فى صور ونماذج مختلفة من الأداء وبسبب اختلاف طرق الاستقبال لكل من الجمهور والممثلين. فلا توجد مناسبتان يصبح استقبال النص الدرامى فيهما واحدًا. كتب الكاتب الدرامى هارولد بنتر على سبيل المثال يقول: أتمنى أن تعنى مسرحياتى شيئًا مختلفًا لكل من يشاهدها إذ يجب أن تكون كذلك، لأنه لا توجد أبدًا استجابة واحدة (وريه، ١٩٧٠: ٤٢١). لم يُرض هذا الرأى الناقد الأدبى الأمريكى كلينث بروكس فى قراءته لمسرحية "ماكبث" لأنه شعر أن هذا المعنى الموجود الثابت يمكن أن يوجد من أجل المسرحية متى وجدت، فلا حاجة لعمل شىء آخر. ويعد ذلك ثبوتًا وسكونًا أكثر من كونه إجراءً ديناميكيا للتفسير حيثما يتحول المعنى إلى منتج نهائى، عارض بروكس برأيه أن "ماكبث" يمكن أن تفهم كمسرحية من خلال صورة واحدة تتضمن بما يوجد فى السطور التالية:

> طفل جديد مجرد من الملابس
> خطى واسعة تعبر هذه اللغة أو فردوس الطفل الجميل
> حصان عند الرسل العمياء للهواء.

اعترض ريتشارد هورن باى على هذا المدخل وكتب ذلك، بينما لا يزال كلينث بروكس يؤمن بذلك ومن ثم كتب يقول:

> إنه يطرح آراء مهمة وغالبًا ما تكون عبقرية، فمن الصعب ضمان مهمة العمل الدرامى لينقله إلى فقرة وحيدة بمثل هذا الغموض. ما يتطلب العكوف عدة دقائق على قراءتها فى مشهد يعتمد فى معظم تأثيره على حلقة نقاشية تقام فى الوقت نفسه بالحجرة المجاورة (هوربنى، ١٩٧٧: ١٨)

يمثل هـذا الـرأى الـذى وضـعه هـورنبى أهمية كبيرة لأن الناقـد الأدبـى يتعامـل مـع النص الدرامى بصفة أساسية على أنه يحمل دليلاً وحيدًا لمعنى وحيد للمسرحية، ولهذا فإن هذا الدليل يخفى فى كلمات فقرة وحيدة، كما أن تكرار ما فعله بروكس يعنى اختزال النص الـدرامى حتـى يصـبح ببسـاطة مجـرد كلمـات علـى ورقـة مكتوبـة، كمـا تتجاهـل دراميـا كتب دنيس ديدروت فى منتصف القرن الثامن عشر حول "التناقض الظاهرى للتمثيل" يقول:

> كيـف يمكـن أن يـؤدى ممـثلان مختلفـان جـزءًا مـن مسـرحية بالطريقـة نفسـها، حتى عندما يكون النص واضحًا بدرجـة كبيرة وأكثر إحكامًا، ولو كانت قوة الكلمات ليست كافيـة لأكثر الكتـاب ولـن يكون أكثر من الإشارات التى تشير إلى رأى أو شعور أو فكرة؛ إذ تحتـاج الرمـوز إلى حـدث وإشـارة وتجديـد فـى الحـديث والتعبير فـى سـياق كل الظروف المحيطة من أجل إعطائها دلالاتها الكاملة (ديدروت، ١٨٨٣: ٥).

إنه يعتبر النص الدرامى مثل المسرحية ويفترض أنـه شخصـية منفردة مستقلة بـدلاً مـن تعـدد الأدوار المحتملـة لـه، فـإن ذلـك يعنـى تجاهـل سـياق الظروف المحيطة وتقلـيص أى ممارسة نقدية إلى حد تجاوز حـدود اللياقـة والأدب. إن الجمهـور لا يملـك الوقـت أو المهـارات الأدبية للبحث عن الدليل الوحيد بهذه الطريقة وربطه بمعنى المسرحية. ولو أنه فعل ذلك فلـن يعـد ذلـك المعنـى الوحيـد، ففـى هـذا النـوع مـن التحليـل الأدبـى للـدراما لا يعـد الجمهـور أو الإخـراج الخـاص الهـم الأكبر حتـى لـو كـان ذلـك فـى صـميم الموضـوع؛ فالنتيجـة الخاصـة بالمعنى الوحيد بهذه الطريقة كانت ولم تزل ترتبط غالبًا بما يعتقد أنه مقصـد وهـدف الكاتـب. ومـن ثـم فـإن الإقـرار بهـذا الكشـف لتنفيـذ ذلـك يعنـى إسـاءة فهـم لدناميكيـة خلـق المعـانى وتجاهل تغيير سياقات نصـوص الأداء بدرجـة كبيرة. فـالمعنى دائمًا مؤجـل ولا يكتمـل أبـدًا. وكل النصوص هى نصوص جديدة بغض النظر عن كم الوقت أو بأيـة طرق جـرى عرضـها على خشبة المسرح.

إن إدوارد بوند الذى راح يحارب بضراوة حتى يتخلص من اسـتبداد الـدراما واللغـة الكلاسيكية والأدبية فى عمله قد اعترف بذلك حينما كتب يقول:

> قد تبدو لغتى العامية حيث هى موجودة بالصفحات المكتوبة، قد تبـدو لبعض الناس لغة مسطحة ولكنها صممت لتبعـث لغـة أكثر غنـى، مـن خلال الأداء الذى أعتقد أنه الأسـاس لأية حقيقة وفى كل ثقافـة تعتقـد

أننى قانع وراضٍ بهذا الأمر الغالب فإن المسألة تقتضى منا بصورة كلية تمامًا أن نسيطر على تلك اللغة العامية، وأن نتعلم كيف نستخدمها فى أسلوب واضح ومتميز، غير أنها لو حلت محل اللغة الأخرى لا أظن أنه يجب علينا بالتالى أن نقلل من هذا النوع وبصورة كبيرة، حيث يتساوى أو يتماثل. (هاى و وروبرتس، ١٩٨٠: ١٨٩)

ويضع بيتر بروك رأيًا مشابهًا لذلك فى كتابه الفضاء الخالى (بروك، ١٩٦٨: ١٣)، حيث الكلمة هى الجزء الصغير المرن لعالم ضخم من المعلومات غير المرئية ولعل هذا يشبه فى محتواه أيضًا وعلى الأقل ما طرحه بريشت حينما قال بأن المسرحيات الجيدة يمكن أن تفهم فقط حينما تمثل، وأيضًا ما طرحه هارولد بنتز حين كتب يقول إن اللغة فى ظل ما يقال إن شيئا آخر يجرى التصريح به حينما يكون الكلام الذى نسمعه دليلاً على ما لم نسمعه (بنتر، ١٩٧٦: ١٤). إن أداء عمليات الكتابة والقراءة والتحليل والبروفة والإخراج والاستقبال يخلق معانى جديدة ونصوصًا جديدة ولغات جديدة، وهذه ليست ببساطة سلسلة من التقمصات أو التعبيرات لشخص آخر أو لغة الكاتب.

ويعزز الكاتب الدرامى البريطانى هوارد برنتون هذا الطرح حينما كتب فى نصه المنشور ملاحظة تحت عنوان " الرومان فى بريطانيا " (برنتون، ١٩٨٢) وذلك قبل عنوان النص تقول بأن هذا نص مسرحية فى اليوم الأول فى البروفة الخاصة بها، وما حدث بعد ذلك كان عمليات التحليل والبروفة والإخراج والاستقبال التى لا يمكن تدوينها فى لغة مكتوبة بنص المسرحية.، إنها أيضًا تدلل بصورة مهمة على أن اللغة ومعانى المسرحية ليست ملكًا حكرًا علىَّ وإنما تخضع للتغيير. إنها جزء من العملية الديناميكية لصناعة المعانى وفى هذا العمل نحن بحاجة إلى اكتشاف كامل فى بداية النص المنثور"موت بائع متجول" (ميللر، ١٩٥: ١١)، حيث توجد مقدمة طويلة نسبيًّا تحدد وضع المشهد كما لو أنها تقرأ برؤية واحدة كالآتى:

يسمع نغم، لعب على الفلوت، حكاية قصيرة ومشوقة حول الخضرة والأشجار والأفق، يرفع الستار ليظهر أمامنا بيت البائع نرى بناءات شاهقة محددة الأركان والزوايا بجانب البيت، تحيطه من كل الاتجاهات، يوجد فقط ضوء أزرق يسقط من السماء على المنزل والعشب من حوله. تتلون المنطقة المحيطة باللون البرتقالى الذى يتوهج كأنما يشير إلى الغضب، وبينما تظهر أضواء وأنوار عديدة،

وبينما نشاهد القبة الصلبة من المنازل البسيطة بالمنزل الصغير الذى تبدو عليه هشاشة البناء بشكل واضح يلتصق هواء الحلم بالمكان. الحلم ينطلق خارجًا من الحقيقة.

لعل ثمة أسئلة يمكن أن تثار حول النص، فبأى طريقة مثلاً يمكن للفلوت أن يحكى عن العشب والأشجار والأفق؟ هل ضوء السماء الأزرق يكون كذلك بالفعل عندما يسقط على المنزل والأحراش من حوله. كيف يمكن أن يكون توهج اللون البرتقالى رمزًا للغضب؟

كيف يمكن لهواء الحلم أن يلتصق بالمكان؟ وبفرض أن المخرج سار على نهج هذه الإشارات المسرحية. ماذا تكون النتيجة؟. من الواضح أنه سوف تكون هناك رؤى متنوعة لذلك بكثرة عدد المخرجين، سوف تكون هناك قراءات متعددة كما يظهر، ولكنها ليست النص نفسه. وجاء أيضًا وصف ليندا زوجة البائع ويلى لومان كالآتى:

غالبًا زوجة مرحة، طورت قمعها الشديد لتوقعاتها نحو سلوك ويلى. تحبه أكثر مما يحبها، مبهورة به بالرغم من طبيعته المتقلبة، حالته المزاجية وأحلامه الجامحة وسلوكه العنيف قليلاً يحترمها فقط من واقع ذكريات جميلة لأشواقها الفياضة معه، الأشواق التى تشاركه فيها ولكنها تفتقد الحالة المزاجية لتتكلم وتتبع مسار حياتها للنهاية "داخل المسرحية" (ميللر، ١٩٥٠: ١٢).

لابد أن يتيح ذلك تفاسير مختلفة فى كل وقت تمثل فيه شخصية ليندا. فلا يوجد تفسير قاطع محدد لأنه لا يوجد تفسير درامى محدد ومؤكد لمثل هذا الوصف المحدد للشخصية مثلما لا يوجد إخراج محدد بهذا التفسير، وتتيح التفسيرات المتعددة حقائق متعددة. ومن ثم فالحقيقة ليست حالة ثابتة أو مستقرة للعلاقات، إذ توجد حقائق عديدة: تحدد من خلالها آراء عديدة ومختلفة. على سبيل المثال فى التفعيلة الموسيقية لمسرحية " آل جمبر " (ستوبارد، ١٩٧٢: ٢٥)، عندما تعترض شخصية على تقديم أخرى على المسرح "لورد هيرى ستوك - طرزان"، لأنها تقترح أنك بعيد خارج هذا الكتاب، ومن ثم فإن ذلك يبدو أكثر على أنه سريالى. نحن لدينا موقف ممتع لشخصية خيالية تؤمن بأنه حقيقى بينما الشخصيات الأخرى خيالية، يوجز جورج فى "آل جمبر" التناقض الظاهرى بطريقة جيدة حينما يقول: وكيف يتسنى لشخص ما أن يعرف ما يؤمن به شخص أخر عندما يكون من الصعب أن يتعرف على ما يعرفه هذا الشخص الآخر؟، إن ذلك أكثر شبهًا وبصورة كبيرة

بالخيال السينمائى الذى يقدم صورًا متحركة فى وقت واحد وفى الوقت نفسه صورًا متحركة وغير متحركة، أو يشبه على سبيل المثال أيضًا ما حدث عندما لعب لورنس أوليفييه دور هاملت فى فيلم تم إخراجه فى عام ١٩٤٨. لقد كان كل من هاملت ولا هاملت وهو لورانس أوليفييه ومن دونه وكل من الزوج واللا زوج، الأعزب وغير الأعزب وكل من الممثل وغير الممثل وكل من المخرج وغير المخرج. إن الحقيقة كما تؤكد عليها شخصية أرش فى "آل جمبر" هى دائمًا حكم انتقالى غير نهائى.

ومن ثم توجد طرق عديدة لصناعة المعنى: هناك العديد من الحقائق ومن العوالم حيث يدور التطبيق الدرامى حول فهم تلك الطرق العديدة، ومن ثم التعرف على الأيديولوجيات الموجودة فيها والدعوة إلى تغيير هذه الأيديولوجيات إذا كانت متعسفة أو ظالمة. ولهذا يتطلب ذلك فهمًا لطريقة بناء المعانى وينتج عن ذلك الوعى التام بكيفية خلق الحقائق والعوالم المختلفة. وتعد النقطة الأساسية فى عملية الوعى، هى كيفية وضع المعانى فى اللغة وكيفية وضع معنى وحس للألفاظ.



الفصل الثانى

صياغة المعنى

يتصور معظم الناس أن الأشياء تصنع المعنى وإذا لم تبد هذه الأشياء قادرة على صنع المعنى، فإننا نبذل أقصى ما فى وسعنا من أجل جعل هذه الأشياء معبرة وذات معنى. غير أن جعل الأشياء معبرة يمكن أن يحدث من خلال ربط النصوص. هذا الربط بدوره يُحدث سلسلةً من اللقاءات المختلفة التى تصنع معانى مختلفة، وهذه بدورها تخلق حقائق وخيالات مختلفة.

تروى إليزابث رايت (١٩٨٩: ٥٥) قصة عن مخرج مسرحية يعمل لصالح (برلينر إنسامبل) وهى فرقة مسرحية تشتهر بإنتاج أعمال برتولد بريشت فتقول:

> بينما كان المخرج يعمل بمدرسة الدراما فى السويد أجرى تجربة عندما طلب من أحد الطلاب، وكان أقلهم موهبة، أن يصعد على خشبة المسرح ولا يفعل شيئًا على الإطلاق لا فى إطار التمثيل أو حتى التفكير، وطلاب آخرون عليهم أن يخمنوا ما هو المعنى الذى يعرضه زميلهم، ترفع ستارة المسرح ببطء وتختفى الأضواء تدريجيا وكانت هناك فترة صمت طويلة بينما وقف الطالب المفتقر للموهبة هناك لا يفعل شيئًا على الإطلاق، وبعد مضى خمس دقائق إلى عشر علت ضحكة من شخص ما استمرت لمدة خمس دقائق لتتبعها ظلمة حالكة وفى النهاية أسدل الستار، وطلب من الجمهور أن يعلق على ما رآه، قالوا إنهم لمسوا الحياة التراجيدية التى يعيشها الطالب فى عصر التكنولوجيا حيث يمتلئ بالوحدة والاغتراب، ولكنهم معجبون بشجاعته فى المقاومة، ورفضه للمساومة وتحكمه الكامل فى الموقف، وبكل أدائه المؤثر. غير أنهم لم يلبثوا أن ضحكوا عندما بات واضحًا أن هذا الشخص غير مرن بالمرة، حيث إنه غير

واع وغير مدرك تمامًا لما يجرى حوله فى المدينة، لقد كان عرضًا مبهرًا للرفض جرى تمثيله بشكل فائق، وأخيرًا شعر الجمهور بحزن عميق بسبب المأساة التى يعيشها الفرد فى السويد. عندئذ أخبرهم المخرج أنه لم يجر تمثيل شىء على الإطلاق.

ولكن هناك دورًا كبيرًا جرى تمثيله حيث استطاعت الجماهير تكوين معان حوله، بالرغم من نوايا الناس الآخرين، تمامًا مثل دور عظيم جرى تمثيله من نص مسرحى وهو فى انتظار جودو، على الرغم من التعليق الشهير لأحد النقاد الذى جاء فى مقالة صحيفة تحت عنوان "الحدث غير المعاصر" وهذا يعنى المسرحية التى لم يحدث فيها شىء مرتين (أيريش تايمز، ١٨ فبراير ١٩٥٦: ٦).

إن جعل الأشياء معبرة هو أحد الوسائل الرئيسية التى يتواصل من خلالها الناس. وقد وظف توم ستوبارد هذه الفكرة فى نصوص عديدة ولكنه استعملها بصفة أساسية وبشكل مُبهر فى مسرحية "هاملت دوج" (١٩٧٩) حيث يستكشف مشاكلات اللغة وألعاب الكلمات التى تناقش فى إطار كتاب "تحريات فلسفية" فلو أن شخصًا ما بنى مثلاً منصة وأطلق عليها أسماء من قبيل، لوح خشبى أو مكعب أو قالب، فهل يمكن أن نفترض أن هذه الكلمات التى حددها هذا الشخص تمثل دلالة عند البناء الذى يستقبلها؟ قد يبدو الافتراض معقولاً إذا سلمنا بأن الشخص القائل لها لم يكن على دراية تامة بالألفاظ الدالة على هذه الأشياء، ومن ثم فإن كلمة لوح خشبى يمكن أن تعنى فى المقام الأول قالبًا أو مسطحًا أو مكعبًا، بما أنه حدث توافق أو اتفاق فيما تدل عليه الكلمات، فليست ثمة مشاكلات تعوق حدوث الاتصال، القضية هنا هى أن تكون اللغة تمثيلاً لأشياء معينة تدل عليها، فإنها تكون دائمًا خيالية حيث إنه ليست هناك أسباب وجودية لمعنى الكلمات وما يجب أن تدل عليه. ويكشف ستوبارد عن هذه الفكرة محاولاً أن يعلم الجمهور قائمة مختلفة من المعانى لكلمات مألوفة لديه، فعلى سبيل المثال يقول فى أحد أعماله على ألسنة الشخصيات:

باركر: يا لها من أمسيات.. أفٌ.. سوف تكون بالكاد النهاية

شارلى: (يوافق باركر على رأيه) نهاية منهكة على الأرجح! (ستوبارد، ١٩٧٩: ١٧).

يعرض ستوبارد ترجمة لما سبق فى نص منشور، غير أن هذا لن يكون متاحًا بالطبع أثناء عرض المسرحية. قد يكون العرض من طرح هذا التمرين هو حث الجمهور أو إتاحة الفرصة له كى يبنى معانى خاصة به وليس بالضرورة أن تكون نفس المعانى التى يطرحها

ستوبارد. وتوجد لقاءات وعروض للأداء المسرحى والأحداث يمكن أن تتيح ترجمة لنصوصها، غير أن الهدف الرئيسى والإجمالى من طرح هذا التمرين هو تبيين إلى أى مدى يمكن أن تكون هذه اللقاءات بالفعل متغيرة ومتخيلة.

إن النظر إلى عملية إتاحة حدوث اللقاءات نقطة جوهرية ومهمة لأن ما تؤديه من أفعال عن طريق الحديث لا يتم فى عزلة عنها. فهذه اللقاءات تتيح حدوث أدوار خاصة روتينية، كى تعد على أنها أدوار حقيقية وليست خيالية. وهكذا فمن أجل أن نعد بشىء ما أو نهدد شخصًا ما أو نسمى شخصًا ما أو نطلق اسمًا على سفينة مثلاً فإن ذلك يتم بصورة ضعيفة لو أن هذه اللقاءات المؤدية لحدوث ذلك موجودة. وتعد هذه اللقاءات محددة اجتماعيا ومؤسسيا. باعتماد هذا الإطار فى العمل. استنادًا إلى هذا الإطار لو أن مدرس الفصل المدرسى أمر التلاميذ أن يغادروا الفصل، فهناك فرصة مؤكدة أن يحدث ذلك أفضل مما لو أمر تلميذ منهم المدرس أن يغادر الفصل الذى يعد حدوثه أمرًا غير مؤكد.

إن الاختلاف بين اللقاءات التى تمكن من أداء الحقائق تعد قضية مثيرة لأنها تبنى أدوار المشاركين فى الأداء للإشارة إلى كيفية بناء المعانى لكل من المستمعين والمتحدثين والممثلين والجمهور. غير أن القضية الأكثر أهمية من كل ذلك هى أن تلك اللقاءات تثير أسئلة مهمة حول نظرية اللغة والتطبيق الدرامى. وإذا ما استمر التمييز بين الحقيقة والخيال، ترى هل يشكل هذا أهمية مطلقة أو لا؟ قد يكون الحديث الأكثر توافقًا وبصورة متزايدة هو الذى لا يجرى حول الحقائق على الإطلاق، وإنما يجرى حول الخيالات المختلفة، التى ينظر إليها على أنها الأكثر توافقًا وتناسبًا وقبولاً فى النصوص والنماذج واللقاءات المختلفة.

والحقيقة ليست شيئًا صلبًا لا يتغير، وإنما هى دومًا نسبية بسبب وجهات النظر المختلفة والأيديولوجيات المختلفة، والتى تحدد الطريقة التى تشكل وتكون بها العالم، والكيفية التى ينظر بها إليه. فعلى سبيل المثال، يمكن اعتبار كثير من أعمال الكاتب والمخرج السينمائى جون ليك جودارد تمثيلاً قويا لغياب وانعدام القدرة على التحقق والتأكد من كون تلك الحقيقة شيئًا صلبًا لا يتغير. فالجمهور والقراء لنص الفيلم عليهم أن يتواصلوا وأن يشتركوا فى حوار مع الفيلم حتى يشكل الفيلم كفيلم حقيقى وحتى تبنى وتكون المعانى لهذا الأداء الخاص بالفيلم. قال جودارد إن الحياة تنظم نفسها ولكنها تفعل ذلك فقط كجزء من التواصل والتفاعل الاجتماعى، وتعد عملية التنظيم جزءًا حاسمًا من الكيفية التى توضع وتصنع بها المعانى من خلال الناس ومؤسساتهم الاجتماعية. وهذه المعانى لا تؤسس حقيقة

ثابتة أو غير متغيرة، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال هذا المقطع من نص فيلم "صنع فى الولايات المتحدة" لجودارد (١٩٦٧: ٣٧) بين العامل والساقى:

العامل: لو كنت ترغب، سوف أحاول التفاخر من خلال الكلام غير أننى لا أحب ذلك.

الساقى: لماذا لا تحب المفاخرة عن طريق الكلام ؟

العامل: لأن جمل الكلام مجموعة من الكلمات التى لا تحمل أى معنى أو دلالة، ويشار إلى ذلك فى القاموس.

بولا: غير أنه فى القاموس يقال أيضًا إن الجمل تتكون من مجموعة من الكلمات وتكون معنىً تاما.

العامل: إننى أختلف كليا مع تعريفك السابق.

بولا: لماذا إذن؟

الساقى: نعم لماذا تختلف تمامًا مع تعريفها؟

العامل: لأن الجملة لا يمكن أن تكون شيئًا لا يحمل أى معنى أو دلالة وفى الوقت نفسه تدل على معنى كامل.

الساقى: حسنًا، أنت إذن تصعب الأشياء على نفسك، حيث إنك إذا لم ترغب فى التحدث بجمل تامة فلن أكون قادرًا على فهمك، وإذا لم أفهم ما تقول فلن أكون قادرًا على خدمتك. (يقدم الساقى كأسًا آخر إلى العامل)

العامل: حسنًا أيها الساقى.. أظن أن اسمك بول. سوف أحاول.
الكأس ليست بداخل خمرى.
الساقى فى جيب كم الجاكيت.
المنضدة تركل الآنسة.
السطح يطفئ السيجارة.
المناضد على الكئوس.
سطح الحجرة يتدلى من اللمبة.
النافذة تنظر إلى عين الآنسة.
لقد فتحتهم، وجلس الباب على الكرسى الدائرى.
توجد ثلاثة بارات على التليفون.
القهوة مملوءة تمامًا بالفودكا.
توجد أربعة حوائط حول الكازينو.

القاموس لديه ثلاث نوافذ فقط.
نافذة أمريكية واحدة واثنتان فرنسيتان.
الأبواب تلقى بنفسها إلى الخارج عبر النافذة.
الساقى يملأ سيجارة بالويسكى.
لقد أشعل زجاجة الجعة.
أنا أنت.
هو ليس أنت.
هم أنت.
لقد حصل على ما لديهم.
لقد حصلوا على ما لم تحصل عليه.

ثمة عالم يُقَدَّم هنا، يقوم فى معظمه على رؤية واقعية مؤسسة جيدًا، هذا الواقع الذى يركز على اللغة التى تكون العالم من خلال أمثلة ونماذج لإبراز المعنى، إن البناء الأساسى للغة فى هذا النص لم يتغير على الإطلاق، وإنما توجد فقط اختيارات نموذجية مختلفة، يبدو أنها تشكل تشويشًا حقيقيا للاعتبارات الملاحظة جيدًا وفعليا لكيفية ما يعنيه العالم. يمكن أن يتوقع بناء الجملة المكون من الفاعل، والأفعال المتبوعة بحروف جر والمفعول به فى جملة (الباب يجلس على الكرسى الدائرى) ولكننا بصفة عامة نتوقع بدرجة أقل أن يملأ هذا البناء بهذه الكلمات الخاصة، حتى لو تغير هذا البناء ليصبح مكونًا من فاعل وفعل وحال بالاعتماد على ترتيب عمليات الجلوس. إن توقعاتنا حول الطريقة التى يعمل بها العالم يتم التشويش عليها بدرجة أقل من خلال البناء النحوى فى النص أكثر مما تفعله الاختيارات المرتبطة ببنائه،ويعد الصراع الذى ينشأ من عملية فهم النص صراعًا أو حوارًا بين البناء النحوى المألوف والاختيارات غير المألوفة لسياق النص، غير أن البناء النحوى المألوف لا يعد تمثيلاً للحقيقة الموجودة فعليًا بالنص، وإنما يعد فقط واحدًا من الطرق العديدة لبناء الحقيقة. على سبيل المثال: يعد الفرق بين الأفعال اللازمة والمتعدية إشارة إلى الاختلاف بين الأفعال التى تتطلب مفعولاً به والتى تكتفى بالفاعل. وفى هذا الصدد حول شخص ما أو بشىء ما يؤدى شيئًا ما إلى شخص ما أو شىء ما مثل جملة الساقى يملأ السيجارة وأنه يشعل...إلخ، هذه هى رؤية للعالم، الحقيقة التى يجرى بناؤها على أنها قائمة من العلاقات بين الفاعل والمفعول به، غير أنها ليست الطريقة الوحيدة لبناء الحقيقة. وفى هذا النص الدرامى الخاص لا يوجد ما يهدد رؤية العالم على أنها علاقات قائمة بين الفاعل والمفعول

بـه، بـالرغم مـن أننـا قـد نشـاهدها فيمـا بعـد. إن مـا يطولـه التهديـد هـو مـا يكـون الفواعـل والمفاعيل: الأشخاص والأشياء الممثلة لهم. يعد هـذا التهديـد ضـئيلاً فـى تـأثيره علـى الأفكـار الموجودة أكثر مـن التهديد الذى يؤدى إلى إعادة كتابة القاعدة النحوية.

مـا يشكل أهمية - إذن - حول رؤية الواقع معبرًا عنه مـن خلال توقعات مشوشة، هـو أنه يقترح أن كل شىء هو خيالى طبقًا للإطار الخاص الذى يتكون فيه، ولعل المقعد الموجـود علـى خشبة المسرح ليس مقعدًا حقيقيا وإنمـا تمثيـل مسـرحى للكرسـى. حتـى لـو جـىء بـه مباشـرة مـن معـرض محلـى للأثـاث، إن كـل شـىء موجـود فـى البنـاء المسـرحى علـى خشـبة المسـرح يجـب أن ينظر إليـه بالطريقـة نفسـها مـا عـدا الأطفـال والحيوانـات. يمكـن أن تحقـق تقدمًا نسبيا فى تدريب كلب على خشبة المسرح، ولكن هناك احتمـالاً أن يتبـول فـى أى لحظة غير متوقعة. إنه بصفة كلبًا غير واع أو مدرك للقاءات التى تمكنه من أن يعرف أن مـا يجـرى هـو خيـال. فالكلب مثـل الطفـل الصـغير لـن يعـرف أبـدًا أنـه ضـمن فـريق العمـل الـذى يمثـل المسرحية،وهذا بالطبع قـد يشكل عنصـر جـذب أحيانًـا، وذلك بـأن تجعـل الكـلاب تـدور حـول خشبة المسرح حيث يتوقع الناس أن هـذه الكلاب لـن تتصرف طبقًا لتقليد الإخراج.

يشـير بـرت سـتيتس فـى مقالـة بعنـوان الكلـب علـى المسـرح: المسـرح كظـاهرة فـى مسرحية "سيدا فيرونا" التى يوجد بهـا شخصـية لاونس الـذى يمتلـك كلبًـا يـدعى كـراب. إن هذا الكلب كمـا يقترح ستيتس عـادة مـا يسـرق المشـهد بكونـه كلبًـا فقـط. ومـن ثـم فـأى شـىء يفعلـه الكلـب مثل تجاهـل صـاحبه لاونـس أو التثـاؤب أو تحريـك ذيلـه كـل ذلـك يصـبح شـيئًا مبهجًـا أو جـذابًا، لأن هـذا مـا يرغبـه الكلـب (سـتيتس، ١٩٨٣: ٣٧٩). ولكـن الأمـر بـهذه البساطة التى أوضحها ستيتس قد يكون الكلب غير واع أو مدرك للإطار والقالب المسرحى غيـر أن المشاهدين مـدركون لهذا الإطار. ومـن ثـم فعندما يتثـاءب الكلـب فـإن ذلك يعد علـى الأرجح إشارة إلى حالة مـن الملل والضـجر، أو تعليـق مـن الكلـب علـى لاونس والشخصـيات الأخرى والمسرحية بأكملها، أو الجمهـور، أو أى شـىء آخـر. وبـالمثل عندما يهز الكلب ذيله فإن هذا يفهم على الأرجح على أنه إشـارة إلى موافقـة الكلـب علـى شـىء مـا يجـرى الحـديث عنه لاسيما فى الحوار مع الشخصيات الأخرى أو صاحبه عل سبيل المثال:

فى الفصل الثانى: المشهد الثالث بدخل لاونس ممسكًا بكلب:

لاونـس: لا لـن تـأتى السـاعة التـى أشـرع فيهـا بالبكـاء. كـل شـخص يـدعى لاونـس لديـه هـذا الخطـأ الشـنيع (يـومئ الكلـب برأسـه) لقـد

تسلمت نصيبى كابن كبير وسوف أذهب مع السيد بروتيوس إلى المحكمة (يجلس الكلب) أعتقد أن كلبى كراب من أكثر الكلاب حدة فى طبعه (كراب يهز رأسه). كانت أمى تبكى، وأبى يتأوه من الألم، وأختى تصرخ من البكاء، والخادمة تولول بشدة، حتى قطتنا تعصر يديها حزنًا. وكل شىء داخل المنزل فى حالة من الأسى والارتباك، وحتى الآن لم يذرف هذا الكلب الهجين قاسى القلب دمعة واحدة (يدور الكلب بمؤخرته، فاتحًا فمه عن آخره موجهًا نظره مباشرة نحو الجمهور ومحركًا لذيله) إنه أشبه بحجر بل هو حجر شديد الصلابة ليس بداخله أى نوع من العاطفة أكثر من كونه مجرد كلب:(يرفع الكلب أذنيه، يقف منتصبًا، يرفع رجله أعلى ليثبتها عل الهيكل ليتبول ثم يدور ماشيًا حول خشبة المسرح ليلقى بنظرة أخيرة على الجمهور قبل أن يغادر خشبة المسرح) لقد بكى أحد اليهود لرؤيتنا على هذه الحالة الفارقة(يعم الصمت: يعوى الكلب).

يمكن أن يحدث هذا النوع من الأداء المبتكر فى المثال السابق، لتصبح حركة الكلب جزءًا مهمًّا من لغة المسرحية تماثل حديث الممثلين. حيث إن الجمهور يمكنه أن يستوعب بعمق كليهما، الكلب والممثل داخل الإطار المسرحى الذى يقدم حركات الكلب للجمهور على أنها خيال محض، بينما وفى الوقت نفسه يعترف بأنه يمكن أن يحدث أى شىء من الكلب حيث إنه ليس ممثلاً حقيقيا، وبالتالى ليس شخصية حقيقية. يعد هذا العمل شبيهًا بما فعله هيتشكوك عندما وضع مظهر الجوهرة فى أحد أفلامه أو بـ جون مورتيمر الذى برز فى العمل التليفزيونى "رميول بيلى". إن حقيقة الخيال تكمن فى معرفة الكيفية التى يكسر بها حيث إنه حتى الآن بقى نقيًّا مصونًا؛ لأن إقحام الشىء الحقيقى فى العمل لا يعد فى الواقع شيئًا حقيقيا وإنما تمثيل خيالى للحقيقة، لأن العبرة بالطريقة التى يظهر بها هذا الشىء سواء كان ذلك فى المسرح، أو فى الأفلام، أو الفيديو.

قام كل من جوليان بيك وجودث مالينا فى بعض أجزاء من العمل الذى قدماه فى الستينيات للمسرح الحى بادعاء تقديم أنفسهم كما هى على خشبة المسرح ولكنها لم تكن أبدًا شخصياتهم الحقيقية كما هى فى الواقع. لقد كانوا دائمًا يقيمون تصويرًا مسرحيا لشخصياتهم، وفى الواقع فهذه هى الصورة التى نكون عليها جميعًا فى أى موقف. وفى أى إطار تختلف الأطر، وكذلك الأوجه والمظاهر، ومن ثم هوية الشخصيات. وهنا يصدق

أيضًا على المسرح البيئى للمخرجين مثل بيتر بروك وريتشارد شيشتر، حيث يجرى التمثيل وأداء الأدوار فى محاجر حقيقية أو فى إطار منظر خلفى لجبال حقيقية؛ فالمحاجر والجبال لا توجد دائمًا كى تصبح حقيقية لأنه يتم الاستيلاء عليها فى الحال من خلال الإطار المسرحى للقاءات المسرحية، وداخل عملية الأداء محاكاة حقيقية وخيال حقيقى، إنهم هنا الآن داخل الإطار المسرحى، المحاجر والجبال ومثل ملاعب كرة القدم والكنائس [illegible] المكرسة للعبادة والتجمعات والمصانع المخصصة لعمليات إخراج داريو فو ليشغل إ[illegible] تمثيليًا مختلفًا. ومن ثم يدخلون فى خيال مختلف عن الحالة الموجودين فيها بشكل عادى: والتى قد تكون مثل إطار سياحى أو مكان مقدس أو علامة أرض محددة أو عمل أو إطار للألعاب الرياضية...إلخ. إنهم يمثلون دائمًا خيالاً مختلفًا، وتوجد دائمًا أطر مختلفة.فى المسلسل التليفزيونى "لا استسلام" (الان بليسديل، ١٩٨٩)، حتى بالرغم من أن أسماء الشخصيات هى أسماء الممثلين نفسها المؤدين لها فإنه لا يزال هناك دور للخيالات المختلفة. فأسماؤهم الحقيقية تم الاستيلاء عليها داخل إطار الدراما التليفزيونية وكانت خيالية داخل هذا الإطار مثلما هى كذلك داخل أى إطار آخر.

حدد برت ستيتس مسألة مهمة حول زيارة لحديقة الحيوان حيث توجد لافتة مكتوب عليها دينجو كلب أسترالى متوحش، وضعت خلف هذا الدينجو، فى آخر القفص الموجود به. الحيوان الموجود بداخل القفص لا يرى بصورة كافية على أنه فعلاً دينجو حقيقى وإنما يمكن رؤيته على أنه تمثيل للدينجو الذى قد تراه لو ذهبت إلى أستراليا، ويعطى إطار حديقة الحيوان إيحاء بهوية خيالية للدينجو بكونه تمثيلاً لشخصية أحد كلاب الدينجية الحقيقية، تدل الكلاب والممثلون واللغة على شىء واحد داخل إطار هذا الخطاب الخاص وفى أحيان كثيرة لا يتوقع أن يدلوا على أشياء أخرى فى أطر مختلفة. حينما كنت أكتب ذلك فى أستراليا فى وقت كان يحاول فيه لاعب كريكت شهير أن يعمل على وقف برنامج يذاع على شاشة التليفزيون حول علاقته المزعومة بفتاة تبلغ عشرين عامًا إن البرنامج والذى أخرجه لصالح محطة التليفزيون يعارض مقولة إن المشاهير ليس لديهم حياة خاصة. الموقف الذى يقترح أنه يوجد إطار واحد للمشاهير، وهو الإطار الخيالى الذى يخلق ويتكون من خلال برامج وسائل الإعلام الجماهيرية فمشاهير المجتمع أمثال الشخصيات الإعلامية ونجوم السينما والتليفزيون والممثلين ونجوم الرياضة...إلخ، كل هؤلاء وهم كثيرون يرغمون على أن يظلوا داخل الإطار الجماهيرى من خلال الشخصيات التى يقدمونها مثل لورانس أوليفير فى شخصيات هاملت وريتشارد الثالث وهنرى الخامس وأيدث إيفان فى شخصية الليدى براكنيل ولارى هاجمان فى شخصية جى آر إذا ما ذكرنا عددًا قليلاً.

الأيديولوجيا:

يروى وول سوينكا قصة عن المسرح فى كوبا بعد الثورة. حيث يتطور المسرح كقوة ذات نفوذ كبير، يقول: لقد ذهبت إلى معسكر لمشاهدة مسرحية تعرض فى صالة ألعاب الجمباز، وفى الوقت الذى بدا فيه نصف الجمهور نائمًا حدثت حركة فجائية مدوية، وفى خلال ثانيتين من وقوعها زحف عدد كبير من الجمهور نحو الأبواب مسرعين، أما العدد الباقى منهم فقبع تحت المقاعد. حيث اعتقد كثير منهم أن باتستا قد عاد فى سرب من مدفعيته المدمرة (سوينكا، ١٩٨٨: ٤٥). وما حدث لم يكن إلا سيلاً من الطلقات المفاجئة من مدرس داخل إطار العرض المسرحى، إلا أن ما حدث جعل كثيرًا من الجمهور يرجعونه إلى القمع الذى أحدثه باتستا؛ لقد تحول الخيال داخل الإطار المسرحى إلى حقيقة لإطار الخطاب عن الثورة.

وكلمة خطاب هنا على درجة كبيرة من الأهمية؛ لأن بناء النصوص لابد أن يحتوى على اللغة والاتصال وكل ما يتضمن التطبيق العملى. وتبنى المعانى من خلال التطبيق العملى، وهذا البناء يتضمن أيديولوجيات مختلفة، ومن ثم حقائق مختلفة، فاللغة ليست ببساطة تمثيلاً للحقيقة البعيدة عنها بعيدًا هناك فى مكان ما، فكما أوضح وليام جيمس منذ ما يزيد عن مائة وثلاثين عامًا بقوله: إن الشىء الأهم لاكتشاف ماهية الحقيقة، هو أن نحاول وبشكل فعال أن نثير السؤال الآتى: تحت أى ظرف نعتقد أن هذه الأشياء حقيقية؟ (ويلدن، ١٩٧٢: ١٢٤). و تلك الظروف كما أوضحها بيتر برجر وتوماس لاكمان بدقة وبشكل واضح تمامًا، هى الظروف التى تؤدى إلى التأسيس الاجتماعى للحقيقة. لقد رافق ذلك الفكر الماركسى فى وقت باكر والذى يناقش مقولة إن " الوعى جرى بناؤه من خلال كائن اجتماعى ". الشىء الجوهرى فى هذه الفكرة هو أن الفكر الإنسانى وجد داخل النشاط الإنسانى، وداخل العلاقات الاجتماعية التى حدثت من خلال هذا النشاط (برجر ولاكمان، ١٩٦٧: ١٨).

وينشأ ذلك من خلال الاختيارات، التى تتشكل من خلال المعلومات، والتواصل والنصوص الاتصالية التى تخلقها تلك الحقائق. وتناقش هذه النظرية المادية للاتصال فكرة أن المعنى الحقيقى ليس له أسس وجودية وإنما يتحدد من خلال الممارسات الاجتماعية. تلك الاختيارات، والاستراتيجيات التى تضم الاتصالية منها والعشوائية، والعادات التى تصنع وتنتج الممارسات الاجتماعية التى تحدد المعانى، وتتحدد تلك الاستراتيجيات والعادات بالتبعية من خلال الأيديولوجية.

ومن ثم فلا توجد حقيقة واحدة لتقدم من خلال لغة سليمة محايدة: فالأحاديث المختلفة تخلق حقائق مختلفة بسبب الأيديولوجيات المختلفة المحددة لها. وهذا يستدعى لفت الانتباه ليس فقط إلى البنيات اللغوية وإنما أيضًا إلى الاستراتيجيات العشوائية للسياق وتركيب القيود الاجتماعية والعرقية المؤسسية للسلطة ومكانة العلاقات، الأيديولوجية للتغيير.

ولعل واحدة من أعظم الوسائل التى يتخذها مثل هذا التغيير هى التركيز على تصنيفات اللغة التى تشوش على النماذج الموجودة والقوالب القائمة وهى التى تزعج السلطة الثقافية المهنية. هذه النظرة للخطاب على أنه محدد يعكس ببساطة الحقيقة، التى تعد هى الأخرى مهمة، وهى أن العالم ليس كائنًا واحدًا، ثابتًا وغير متغير، جرى بناؤه مسبقًا. إن خطاب الناس فى تفاعلاتهم الاجتماعية يخلق كثيرًا من العوالم، عوالم الخطاب، حيث دائمًا ما تكون الحقائق خيالاً لأن عالم الخطاب الذى صنعوه دائمًا خيالى. على سبيل المثال نرى فى مسرحية " بيت " (ستورى، ١٩٧٠: ٩).

إن جاك وهارى يقضيان أوقاتًا طويلة فى الحديث عما يمكن أن ينظر إليه بسهولة على أنه حديث بسيط وأحاديث مجانية. ولكن إذا أغفلنا ذلك على أنه نسبىٌ لا يحمل أى معنى كما يفعل كثيرون للتعليق على الحديث البسيط، سوف يكون ذلك إغفالاً للأهمية الحاسمة لمثل هذه الأحاديث فى خلق عالم الخطاب للمشتركين فيه، ومن ثم فى خلق الحقائق لهؤلاء المشاركين:

جاك: هارى!

هارى: جاك

جاك: أمكثت هنا طويلاً؟

هارى: لا. لا

جاك: فكر جيدًا؟

هارى: لا- مطلقًا- لم أمكث طويلاً.

(يجلس جاك)

جاك: شىء لطيف أن ترى الشمس ثانية.

هارى: لطيف جدًا.

جاك: ألزم فراشى لأيام قليلة.

هارى: آه يا عزيزى.

جاك: البرد. أمكث فى الفراش.

هارى: أه يا عزيزى مازلت.. أتذوق معنى الراحة.

جاك: ماذا؟ أنت محق مازال.. شىء لطيف أن تكون بالخارج.

هارى: إنه..

جاك: هل فكرت جيدًا؟

هارى: كيفما تريد.

(يلتقط جاك الجريدة ويحملق فيها دون أن يفتحها.)

جاك: يا لها من أنباء سيئة!

هارى: أجل.

جاك: أمر غير فجائى.

هارى: يزداد سوءًا قبل أن يتحّسن.

جاك: أنت محق، ومع ذلك ليس ثمة ما يدعو للتذمّر.

إن عالم جاك وهارى يمكن أن يمثل على أنه عالم متكامل ومتبادل،عالم يمكنه مواجهة التهديدات والصراع الذى يحيط به، ولكن هذا العالم المبنى حرفيًا ونصيًا، يعتمد على أحاديث بسيطة بدرجة بسيطة من التحول والتكيف والخضوع، ولكنه يمكن أن يمثّل أيضًا كعالم متعاون، حيث يفهم التعاون بداخله على أنه درجة من درجات الصراع أكثر من كونه مقابلاً للصراع. على سبيل المثال يوجد عدد من الأحاديث يميز كل واحد منها بحدث أو حركة ما، من السطر (١: ٤) جاك يدخل، (٥: ٦) يشير جاك إلى المقعد، من (٧: ١٤)، يجلس جاك(١٥: ١٦) ويشير إلى الجريدة. تصطدم الشخصيات ببعضها داخل تلك الأحاديث الخمسة عبر لغة غير مهددة، ومن ثم يظهر عالمهما بمظهر غير متسم بالصراع. فكل منهما عدد متساو من الصدمات فى كل حديث يجرى بينهما. ومن ثم فلا يبدو أن هناك وجودًا للصراع فيما بينهما.غير أن الخطاب لا يزال معتمدًا فى بنائه على الصراع من تحركات وأفعال جاك، التى تضعه دائمًا فى مركز يكفل له فتح أو بداية الحوار. إنه يضع الأحداث الأولية وبهذا الشكل يضع أجندة لكل الأحاديث التى تجرى بينهما. وعلاقات القوة غير متساوية هنا، وهى كذلك دائمًا ومن ثم فبالرغم من ظهور اللغة بمظهر التآلف، فهى فى الحقيقة تتركز على قاعدة أساسية من انعدام المساواة.

الأكثر من ذلك إن عالم الخطاب بالنسبة للشخصيتين محدد على أنه عالم غير مهدد عن طريق أحاديث مجازية تجرى فقط على ضوء الأحاديث الأخرى، كثير من العوالم المهددة

المحيطة بها تبنى من خلال حديث حول الجريدة وتميز الجريدة التى يحملها هارى، والتى يلتقطها منه جاك، يعلق عليها بنظرة حادة منه أكثر. تبنى تلك الجريدة الحقيقة التى تهدد ليس فقط عالم الخطاب الحالى لهما، وإنما أيضًا العوالم التى أنشئت من أجلهما خلال السنوات السابقة، والتى ساعدت فى تحديد ذواتهما الخاصة. هذه الأحاديث تعتمد على عدد متوازن من الأحداث المساعدة والمتشابهة التى حتى مع حدوث تحول وتغيير للإطار فى الحديث الأخير، يمكن استخدامها فى بناء نظام من المساواة لجاك وهارى، للنظام الذى لم يدركا وجوده فى الأحاديث الأخرى المحيطة بهما، والذى يمكن أن يؤدى جيدًا على أنه علاقة غير متساوية مع استئثار جاك بوضع بداية الأحداث، من يسيطر: جاك أم هارى هذا ما يجب أن يحدد ويقرر فى عمليتى التحليل والبروفة.

وبالمثل فإن بدء إطلاق الحركات الأولية لا يعنى ببساطة أن جاك هو المسيطر ومن ثم، لا يمكن أن يظهر فى هذا النص من إشارة للحقيقة الوحيدة البسيطة، إنما يعتمد على فهم الخطاب البسيط على أنه خطاب مجازى، بمعنى أنه خطاب غير مهدد، ومن ثم يمكن أن يكون فهمًا محددًا جدًا لكيفية ما يعنيه الخطاب.

الوهم:

نحن إذن نتحدث عن الوهم فى صياغة المعنى. على سبيل المثال فى مسرحية "بوسمان ولينا" تبدو لينا غير قادرة على فهم الرجل العجوز جوسان

لينا: (تصرخ فى أثره) استمر! لماذا لا تضربنى؟
لا يوجد من يضحك هنا. هل يزعجك هذا الشىء العجوز؟
(تستدير إلى الخلف نحو الرجل العجوز)
: انظر إليه أود منك أن تنظر.
(وتظهر له الكدمات التى توجد على ذراعيها ووجهها)
: لا ليست هذه
(لحظة من الصمت)
: لماذا لم تضحك؟ لقد ضحكوا هذا الصباح. إنهم يضحكون فى كل وقت
(بنبرة حادة عنيفة)
: ما رأيك؟ ضحك الآخرون عليه أيضًا إنه شىء ممتع مضحك. أنا!

تأثرت أيضًا!

(لحظة صمت تتحرك فى اتجاه بعض القمامة الصغيرة الموضوعة فى النار..

تنظر بعد ذلك إلى الرجل الكبير ومن ثم تمشى نحوه ببطئ).

: ألم يكن مضحكًا؟

(تقترب منه أكثر)

: أنت انظر إلى.

(ينظر الرجل إليها)

: اسمى لينا.

(تربت بيدها على صدرها. لم يحدث شىء تحاول مرة ثانية، ولكن هذه المرة تربت على الرجل نفسه.)

: أوتا... أنت... (تربت على نفسها) لينا... أنا.

الرجل العجوز: لينا.

لينا: (بصوت مثير) أوه! لينا!

الرجل العجوز: لينا.

لينا (بصوت رقيق): يا إلهى! (تنظر حولها فى يأس وتلقى نظرة خاطفة فى الاتجاه الذى اختفى فيه بوسمان تذهب وتلتقط واحدة من زجاجات المياه، ثم تنزع غطاءها وتسرع نحو الرجل العجوز).

لينا (تعرض عليه زجاجة الماء) الماء. الماء!

تساعده فى تقريب الزجاجة نحو شفتيه. يشرب الرجل، وبعد تجرعه للماء يتمتم ببعض الكلمات الغريبة. تلتقط لينا بسمعها الجمل القريبة وتردد صداها كما لو أنها تفهمها، والرجل العجوز يتمتم بكلمات وجمل غير مكتملة. ولينا تحيط نفسها وصعوبة من خداع المحادثة.

إن الوهم فى المحادثة يظهر فى صورة خداع الألفة، والتوهم بأن لينا والرجل العجوز ليسا فى صراع التعرف على هذه النظم المختلفة. والصراع الناتج عن ذلك يعنى التعرف على اللغة التى ترتكز بصفة أساسية على الصراعات من أجل تمييز نظم خاصة على ما عداها من نظم أخرى، ومشاركين محددين على غيرهم، وأفكار محددة على ما سواها وكذا نماذج محددة من اللغة على نماذج أخرى. لنأخذ على سبيل المثال. الحوار الذى جرى بين جاننجز وجورج فى مسرحية " رحلة عبر البحيرة الراكدة " (هاندكه، ١٩٧٣: ١٤):

جاننجز: هل سبق أن أصابك التهاب كلوى ؟

جورج: لا على حد علمى.

جاننجز: إن لم تكن تعرف فلن يكون مثل هذا الشىء قد أصابك.

جورج: لا.

جاننجز: أنت تعارضنى.

جورج: نعم، أقصد: لا. أجل نعم: أنا أتفق معك.

جاننجز: وبعبارة أخرى عندما تذكر الالتهاب الكلوى فأنت تتحدث عن شىء لا تعرف أى شىء عنه.

جورج: هذا ما أردت أن أقوله.

جاننجز: وبالنسبة للشىء الذى لا يعرف عنه المرء أى شىء فإنه لا يتعين عليه أن يتحدث عنه. أليس الأمر كذلك؟

جورج: حقًا.

يقوم جاننجز بتحريك يده فى إشارة إلى الموافقة، فى تلك الأثناء يحملق فيها جورج، كما لو كان قد اكتشف شيئًا ما فى يد جاننجز، يحوّل جورج نظره عنها. تبدو اليد الآن فى وضع كأنها تنتظر شيئًا ما تنظر إلى صندوق السيجار، وبعد ما قيل توًا الآن يظهر على اليد تأثير الدعوة. ومن ثم ينحنى جورج ليضع صندوق السيجار فى يد جاننجز. وبعد وقفة قصيرة،يبدو جاننجز كما لو أنه يتوقع شيئًاآخر ومن ثم يمد يده الأخرى ليأخذ صندوق السيجار ويضعه على ركبته. وينظر إلى يده التى مازالت ممدودة جاننز: ليس هذا ما قصدته بقولى، إنما فقط تراءى لى أنك قد لاحظت شيئًا ما فى يدى. (يفتح الغطاء العلوى لصندوق السيجار مستعينًا بيده الأخرى ويعرض الصندوق على جورج الذى ينظر فى داخله).

خذ واحدة

يأخذ جورج واحدة بسرعة ويأخذ جاننجز هـو الآخر واحدة.

يأخذ جورج صندوق السيجار من جاننجز ويضعه فوق المنضدة.

يشعل كلاهما سيجارًا ويتكئ إلى الخلف على الكرسى ويشرع فى تدخينه.

جورج: ألم تلاحظ أى شىء؟

جاننجز: تكلم (وقفة صمت) من فضلك استمر فى حديثك، تكلم.

جورج: ألم تلاحظ أن كل شىء أصبح ساخرًا فجأة عندما بدأنا الحديث عن الالتهاب الكلوى؟ ليس فجأة مثلما كان، بل تدريجيًا فى أحيان كثيرة لدى حديثنا عن الالتهاب الكلوى وألم يدهشك أن الالتهاب الكلوى قد حول كل شىء تدريجيًا إلى شىء سخيف ومثير للرعب.

(صمت)

جورج: تحدث.

جاننجز: لأننا نتحدث عن شىء ليس مرئيًا لنا وفى الوقت نفسه لأننا نتحدث عن شىء لم يكن موجودًا فى تلك الأشياء!

قد لا ينطوى هذا الحوار هنا عن أية أهمية فيما يختص بمرض الالتهاب الكلوى. ومن ثم فقد تكون لعملية صناعة المعنى عمل متزايد من خلال الحوار بين اللغة الشفهية والأشياء المرئية مثل صندوق السيجار والأشياء غير المرئية مثل الكليتين والإيحاءات وما يوجد داخل النصوص الأخرى والإشارات على سبيل المثال، حركة اليد والجملة والمفعول به والتى تحمل جميعها دلالات معينة. وبتعبير آخر الحوار الموجود بين الشخصيتين هو حوار بين عدد من النظم التنافسية للدلالة على كل من مكان، وزمن حديث جورج وجاننجز، وذلك للدلالة على التواريخ النصية والأحاديث السابقة بينهما فى هذا الصدد. ومن ثم فنحن نتحدث عن العلاقة الحوارية التى تدور حول التنافس بين تعمد وقصد المعنى وبين صناعته أى حول الصراع الناشئ بين القاعدة الوجودية المفترضة للحقيقة والحقائق المبنية بطريقة اجتماعية ونصية حوارية، حول الـ "هنا" و"الآن" والنصوص السابقة للحديث داخل العملية الاتصالية وحول الخداع فى صناعة المعنى.

الترتيب:

تعد اللغة صراعًا من أجل التعلم، ومن أجل السيطرة على الآخرين، وكذلك من أجل الوقوع تحت سيطرة الآخرين. أى صراع لبناء الحقائق وفقد السيطرة والتحكم. غير إنها أيضًا تعد كفاحًا لفصل وتحويل ما يمكن أن يحدث أو يأتى. على سبيل المثال يواجه يورى هذا الكفاح فى مسرحية "سمكة فى البحر" (مك جراس، ١٩٧٧: ٣٢).

> أيها الرفاق: تقترب الساعة من نهايتها. وبينما بلغت الأزمة التاريخية للاستعمار البريطانى نقطة الصراع الذى لا يقاوم تحول كل ما كان

يطلق عليه نقاش داخل البرلمان في الحقيقة إلى حوار بين أحد أعضاء حزب المحافظين وآخر، في حزب العمال، حول العمال، حول كيفية مواجهة ومقاومة الطبقة العاملة من الشعب، فليس هناك شك على الإطلاق في أن الزعماء الدونكيشوتيين لحزب المحافظين قد أحاطوا أنفسهم بسياج لحمايتهم من طواحين الهواء التي تعمل لتحقيق مصالح الطبقة العاملة لو أنها لم تعمل على تحقيق سياسة سانشو بانزاس الإصلاحية، تتحول اللغة بدرجة قليلة نحو مزيد من الخيال في كل وقت أفتح فيه فمي. الشيء المضحك هنا أنه من خلال الكثير والذي منحني سلطة أكبر كمناصر للعمال، وكلما اكتسبت المزيد من السلطة صرت بعيدًا عنهم شخصيًا.

كاسبار في مسرحية "كاسبار" (هاندكه ١٩٦٩) يعرض ست عشرة حالة لكيفية بناء وأن المعنى عن طريق اللغة يكمن داخل العوالم المؤسسة اجتماعيًا، وهي العملية التي يطلق عليها هاندكه عذاب الكلام (هاندكه، ١٩٦٩: ١١) فمن المرحلة الأولى حيث يتعلم بناء الجملة المفردة يوجه سؤالاً حول ما إذا كان يستطيع أن يبدأ بفعل شيء لهذه الجملة (هاندكه، ١٩٦٩: ٨). ويظل هذا السؤال يتكرر حتى المرحلة الأخيرة حيث نعلم طريقة بناء الحقيقة من خلال اللغة التي تكون الأسئلة مثل: من كاسبار الآن؟ من يكون كاسبار الآن؟ ماذا يكون كاسبار الآن؟ (هاندكه، ١٩٦٩: ٩).

ولعل كاسبار مثل يوري يأتي في النهاية ليدرك: "لقد خدعت بالفعل بجملتي الأولى" (هاندكه، ١٩٦٩: ٩٦)، إن تعريف استبداد اللغة هو "كلما انفعلت بما يقال اقتربت من حقيقة الجملة" (هاندكه، ١٩٦٩: ٩٧). لقد وصلت في النهاية إلى نقطة حيث لم أعد أصدق أو أؤمن بالكلمات والجمل حول الثلج نفسه عندما يستقر هناك أمامي أو حتى عندما يتساقط، لم أعد أصدق وأحتفظ بهذا الرأي لا ـــــن أجل الحقيقة ولا كونه ممكنًا وإنما فقط لكوني لم أعد أؤمن بكلمة الثلج نفسها (هاندكه، ١٩٦٩: ٦٣)، ولكن لا توجد شخصية واحدة من كاسبار وإنما هناك الكثير. لقد تعلموا الجمل النموذجية التي بها يكافح الشخص المنظم في الحياة، وانهارت تحت الثقل الجماعي لهم. حيث يعتمد العالم النموذجي للتعاون اللغوي (هاندكه، ١٩٦٩: ٤٤) المريح بين الناس على أفكار من قبيل: "أنا أقول في نفسي: إن كل شيء أقول لنفسي في نظام جيد" (هاندكه، ١٩٦٩: ٤٤). ويمكن أن يظهر في الواقع مثلما اكتشفها يوري لكي تكون مثاليًا، أو منفردًا في أسلوبك أو حتى لتنطق بالهواء من الكلام

والخوف يجب ألا نملك اللغة، ولذلك لا يوجد تشابه غريب ويمكن أن يترجم ذلك إلى إدراك أن اللغة ليست عن نظام قررى، كما أن المتناغم يولد خارج التآلف ولكن من خلال الحقيقة المؤسسة اجتماعيًا والتى تنمو خارج البلبلة والصراع:

حينما تضع الآخر فى نظام
أنت لست هادئًا ومرتبًا
مثل الأخير
حالما توضع فى نظام
تجلد نفسك
أعطيت الآخرين
وأنت فى حاجة إلى الاستمتاع
عالم منظم جيدًا
تستطيع أن تستمتع
بمثل هذا العالم
بضمير خال من المشكلات) هاندكه، ١٩٦٩: ٧٥).

ما يعنينا هنا هو إعادة تحديد النظام. إن صناعة المعنى ليست عملية لتنظيم العالم لوظيفة بدون صراع. ولكن إدراك الطبيعة المحددة لذلك الصراع،ولعل هوس فى مسرحية" سن الجريمة" (سام شيارد، ١٩٧٤: ٦٦).

يوضح ذلك جيدًا:

> هوس: الآن أنا خارج السيطرة، لقد انجذبت ودفعت من صورة لأخرى، لا شىء يأخذ شكلاً ثابتًا لا شيئًا مؤكدًا - أين أقف! أين بحق الجحيم أقف!

إن ويلى شخصية فى مسرحية " طلاء الحائط " (لان ١٩٧٩: ٢٠). يتطور كثيرًا بعد ذلك فى حديثه مع سامون. كلاهما يقوم بطلاء حائط فى مكان ما فى جنوب أفريقيا:

ويلى: أتعرف أننى كنت أفكر فى الطريقة التى تتكلم بها.
سامسون: أيها الرجل فكل شخص لديه لهجة خاصة به.
ويلى: لا. ليس هذا ما قصدته. نحن نستخدم كلمات قليلة وبعضها لا يعنى شيئًا على الإطلاق.

سامسون: الكلمات بالطبع تعنى شيئًا ما. وإذا لم تكن تعنى شيئًا فلن تكون كلمات.

ويلى: لا، اصمت أيها الرجل. دعنى أخبرك أولاً .

سامسون: تفضل يا أستاذ

ويلى: لا أيها الرجل، لا تكن بهذه الصورة.لقد كان ما أثار تفكيرى هو اسمك.

سامسون: ما العيب فى اسمى؟

ويلى: ماذا يعنى؟

سامسون: اسمى مقتبس من الكتاب المقدس. لذلك الشمشون ذى الشعر الطويل أنت تعرف القصة.

ويلى: نعم ولكن لماذا لست مثل سامسون؟ ولماذا اتخذت اسمه؟ أنت لست قويًا مثله.

سامسون: لقد كان واجبًا أن أنادى باسم يعرفه الناس .ها أنا ذا. سامسون ليس اسمى الحقيقى. إنه الاسم الذى أطلق على فى المدرسة.

ويلى: ولكنه الاسم الذى تنادى به الآن، الأمر ليس فقط اسمك بل كل الأسماء اسمى ويلى. ماذا تعنى (ويلى) ؟ إنها مجرد كلمة.

سامسون: إنها تعنى أنت.

ويلى: ولكنها لا تخبرك بشىء عن ذاتى على الإطلاق. انظر نحن عندما نتحدث نقول "أيها الرجل" أنت تعرف هذا نحن نقول "أيها الرجل" نحن نقول مثلاً "إننى جائع أيها الرجل" ماذا تعنى كلمة أيها الرجل.

سامسون: إنها لا تعنى شيئا.

ويلى: لماذا إذن تقولها؟ إنها شىء أحمق. مثل "أوف هنرى" يقول:

> كلمة أتعرف طوال الوقت، أتعرف لقد سقطت. أتعرف لقد شربت الطلاء، أتعرف؟ أنت لا تعرف ما أعرفه إنها كلمة لا تحمل أى معنى أيها الرجل، أريد أن أتعلم أشياء جديدة، أود أن أكتسب كلمات جديدة، فمثلاً الكلمات الوحيدة التى أعرفها هى البوية، الفرشاة، الطوب، والجحيم واللعنة. تبًا للبوية، تبًا للفراشاة، تبًا للطوب، الطلاء الملعون، الفرشاة الملعونة، الطوب الملعون. تلك هى نهاية مطاف معلوماتى وكلماتى، إنه لشىء مفزع. إننى أستطيع أن أحقق شيئًا لو أننى أعرف أن الكلمات تغير هذا البلد. بناء عالم جديد... إننى

بالفعل أستطيع ذلك لو أننى أستطيع أن انطق بالكلمات الصحيحة بطريقتها الصحيحة التى يستطيع الناس بها فهمى وفهم أسلوب حياتى وأنت أيضًا، أنت وهيرى وابنته، كلنا فلو أننى استخدمت الكلمات الصحيحة وفى موضعها سوف يفهموننى أيها الرجل.ولكنهم عندما سألونى لم أستطع أن أجيب عليهم. لقد سألونى لماذا تأخرت اليوم؟ وكان يجب على أن أخلق شيئًا طريفًا والسبب هو كيف أستطيع أن أحكى لهم ما يحدث فى المكان الذى أقيم فيه، فى الأتوبيس يسألوننى لماذا أنا متأخر. ماذا أفعل. لا أستطيع أن أرد عليهم. ومن ثم أتهرب من أسئلتهم من خلال خلق النكتة. لذلك يعتقدون أننى وقح وجاف ولكن ليس ذلك ما أردته لنفسى. لقد أردت منهم أن يفهمونى. تبًا لك أيها الرجل إن الأمر ليس صعبًا. كثير من الناس يمكنهم أن يتحدثوا لماذا لم أكن مثلهم؟ لماذا! أين يمكننى أن أتعلم؟ كيف أتعلم إذا كان يتعين على أن أقوم بطلاء هذا الحائط اللعين طوال اليوم؟ تبًا لك أيها الرجل لقد مللت ذلك الأمر. لقد قضيت فيه حدًا كافيًا لن أفعل المزيد هذا الوقت. اللعنة. لن أفعل. وسوف أترك هذا المكان. الوقت ليس متأخرا جدًا اللعنة سوف أذهب،لن أقوم بطلاء المزيد من هذا الحائط. اللعنة على هذا الحائط الدموى الذى يعطى كثيرًا من الأوساخ.

لا يوجد شيء ثابت مستقر ومن ثم فاستغلال مبدأ انعدام الاستقرار يعد طريقة للتأثير على التغيير. وذلك ما يمثل القاعدة والأساس للتطبيق الدرامى. فالرؤية التى قدمتها هنا للغة، والحديث، والدراما تتطلب إلى حد بعيد الإيمان بأنه لا يوجد بالقطع حجب أو مغاليق على الخيارات التفسيرية. كما أنه لا يوجد تفسير صحيح قاطع للنص يؤدى إلى تحديد حقيقته، وإنما هناك قائمة من الخيارات التفسيرية التى لن تكون أبدًا محددة وثابتة، ولكن تتغير تبعًا للطرق المختلفة التى يمتلكها الناس لصنع المعنى، ومن ثم لصناعة الحقائق. ومحصلة ذلك هو أنه لا يوجد نص على الإطلاق يظل كما هو: إنه دائمًا جزء من عملية التفاعل الاتصالى. ويدور مصطلح "صياغة" المعنى حول بناء المعانى والحقائق بطريقة تفاعلية عبر الاتصال، وهذا التفاعل لابد أن يتضمن خداع التآلف، وتحليل هذا الخداع ينطوى على التعرف على القاعدة الأساسية لكيفية صياغة المعنى وهذا فى حد ذاته جزء من الصراع.

الفصل الثالث

الصـــراع

جرى العرف على فهم اللغة من خلال الأصوات والطريقة التى يتم بها الدمج بين هذه الأصوات لتشكل وحدات لغوية مفهومة من مقاطع الكلمات والكلمات والجمل والعبارات والفقرات والأحاديث. ومع ذلك فإن دراسة اللغة تتحول باطراد من مثل هذا المدخل البنيوى الضيق إلى التعريف الذى يحدد اللغة فى إطار العلاقات الاتصالية والأشكال المنطقية للخطاب، وليس فقط العلاقات القائمة بين البناءات اللغوية. والحديث الدرامى هو علاقة تحاوريه لأنه يدور حول الخيال: حول الإدراك والوعى بالبناء الاجتماعى المتعارف عليه للذاتية. ونحن من هنا نتحدث عن وجهة نظر العالم التى تعتمد على الفهم المثير للجدل وعن دور علاقة الفرد والمجتمع فكلما استخدم شخص ما اللغة، أيا كانت الصيغة أو الأسلوب، فإنه من المفيد أن تتخيل أن هناك مجموعة من المعالم الشاهدة حول الكلام تشير إلى أنه ليس الكلام الأصلى للشخص ولكنه جزء من العملية التاريخية التى حدثت لتحديد المعانى التى تتضمن لغة ونصوصًا أخرى. إن هذا يعد قضية حاسمة تعارض معظم ما يطرحه الفكر اللغوى المعاصر من حيث الأصالة وعملية الخلق فى اللغة للمعانى. وفى إطار هذه القضية يتحدث الفيلسوف الفرنسى جاك دريدا عن اللغة بأنها مثل "الإشارات" كل نص يقول أنه عبارة عن " وسيلة " لفهم الوجوه المتعددة لنصوص أخرى حيث يفهم نص ما من خلال نص آخر. ولذلك فإنه يعد تشبيهًا مهمًا يجب أن يؤخذ فى الحسبان لأنه يتصدر المفهوم الحاسم للنصوص المتبادلة فى الاتصال. كل النصوص كثيرًا ما تكون متعددة الأصوات.

ويشير كل من باختين وفولوشنوف إلى هذه الحوارية المفروضة وذلك حينما يتمكن معنى واحد أو صوت واحد من التأثير فى معنى آخر أو صوت آخر، ولا يعد هذا تأثيرًا مريحاً غير عنيف يعتمد على التآلف الحوارى ولكنه يعد تصادمًا عنيفًا مع السلطة.

تعد اللغة كفاحًا من أجل السلطة بين المعانى المتعددة دائرة حول السيطرة والصراع فى الحديث. ويمكن أن يبدو ذلك فى حديث كل من بورتن وجاننجز فى مسرحية "رحلة عبر البحيرة الراكدة" لبا ندكه (هاندكه، ١٩٧٣: ٥٢):

جاننجز: لماذا تبدو مبتهجًا (ضاحكًا).
بورتن: لست مبتهجًا وإنما مبتسم.
جاننجز: كف عن هذا الهراء الممل!
بورتن: لست أتصنع الملل. أنا أرفه عن نفسى.
جاننجز: أغلق فمك!
بورتن: ليس لدى فم.

ولا يبدو الأمر ببساطة على أنه اختلاف فى الرأى حول ما يفعله ولكنه يبدو على أنه كفاح من أجل السيطرة. من أجل أن تسيطر شخصية على الأخرى،بأن تؤثر فى الشخصية الأخرى، من أجل إحراز هدف فردى خاص عن طريق التغيير والتحويل فى المعانى اللغوية (يتجّهم ويتململ ومصيدة) وهى دلالات مختلفة تمامًا عن كل من جاننجز وبورتن وعن استراتيجيات الخطاب لبورتن التى تركز على الجمل الخبرية والاستفهامية.

وكما يبين جاننجز وبورتن لا يتقاسم الشركاء الأهداف بشكل تعاونى، ففى الغالب يحارب كل منهم من أجل تحقيق هدفه الخاص. ولو أن هذا يبدو رأيًا غير مقبول عن اللغة والخطاب، فلذلك الذى يقترح أننا نميل إلى استعمال عدد من أنماط وقواعد التعاون التى نحاول ألا نحيد عنها نحن نحاول أن نكون على معرفة وثيقة ووعى تام بما نقول كى نكون مؤثرين بما نقوله؛ وأن نكون على يقين وثقة تامة فى خطابنا غير أن هذه المثالية فى طبيعة الخطاب من الصعب جدًا أن تستمر هكذا، لأنه عندما يحدث تناقض بين الخطاب الفعلى فى عملية الاتصال وهذه المثالية، فإن الخطاب الفعلى ينظر إليه على أنه شاذ، ولذلك فليس من الصواب أن تضع نظرية للغة باعتبارها شاذة دومًا فى تعبيرات شاذة وسلبية، ولكن على أنها تحدث فى شكل طبيعى وعادى. الاختلاف هو ذلك الشكل الطبيعى الذى يشير إلى الصراع الكامن فى الخطاب بشكل أو بآخر. تعطى ديبورا تانين المثال الآتى فى سياق مغاير (١٩٨١: ١٣٣):

ف: كيف تؤدى فرقتك المسرحية العمل؟.
م: هل تقصد فى أثناء البروفة أم فى أثناء الأداء الفعلى على المسرح؟.

ف: كلهما.

(يضحك م فى ارتباك).

ف: لماذا تضحك؟

م: بسبب طريقتك فى طرح السؤال. إنها تشبه الرصاصة. ألهذا يرجع الفشل فى زواجك؟

ف: ماذا.

م: بسبب شراستك.

إن ما يبدو على أنه بداية تعاونية للحديث تتطور فى شكل تقريرى، وتصبح غير تعاونية لماذا؟. لأنه لا توجد لدينا طريقة تعرف من خلال لغة النص إلا إذا كان هناك وصف يتضمن مزيدًا من المعلومات عن معنى الكلمات فى خطاب ف، وهو وصف لطريقة الحديث لـ" ف " أو معلومات عن التنويع فى اللغة الإنجليزية التى سيستخدمها كلا المتحدثين. التعليق الذى ذكره م عن العدوانية ذكره بسبب سرعة الحديث فى لغة ف. ولذلك بالرغم من أنه – بالنسبة للمتحدث اليهودى المقيم فى نيويورك – فهذه الطريقة لا تشير إلى العدوانية على الإطلاق. إن ما يهمنا هنا هو التغير فى الحديث ليتحول من حديث تأييدى مساند إلى حديث اعتراضى مناهض، لأن سمة الحديث الخاص تدل على معنى معين بالنسبة لأحد المتحدثين ومعنى مختلف تمامًا بالنسبة للآخر وينمو الصراع بسبب التوقعات المشوشة لكلا المتحدثّين، وحول أهداف الحديث. هنا التشويش ليس سلوكًا شاذًا ولكنه عملية طبيعية تتم داخل الاتصال.

إن فكرة الاتصال والتواصل مع شخص ما من أجل التأثير على بعض أنماط التغيير للمشاركين يشكل أهمية جوهرية بالنسبة للتطبيق الدرامى. لقد قام كل من لاكوف وتانين (١٩٨٤) من خلال نص أخر بفحص الأنماط اللغوية والاستراتيجيات لشخصين فى سيناريو فيلم" مشاهد من زواج"(برجمان، ١٩٧٤: ٢٠٦) يوهان وماريان زوجان:

يوهان: آه "نعم" إن هذا هو الاختلاف الهائل بينى وبينك لأننى أرفض أن أعيش بهذا الضوء البارد طوال محاولاتى. لو تعرفين فقط كم أكافح بكلماتى المبهمة مرارًا وشكرًا أحاول أن أبهج نفسى بأن أقول الحياة لديها هذه القيمة التى يمكن أن تنسب نفسك إليها. ولكن هذا النمط من الكلام ليس نافعًا لى، أريد شيئًا يصدق.

ماريان: أنا لا أشعر بما تفعله.

يوهان: لا أدرك ذلك.

ماريان: أنا غيرك سوف أظل استمتع بذلك. فأنا أعتمد على إداركي الشامل وإحساسي، إنهما متآلفان، وأنا قانعة بكل منهما، والآن بما أنني صرت أكبر سنة ولدي خصيصة ثالثة تعمل هي خبرتي.

يوهان: (بصوت أجش) كان يجب أن تصبحي سياسية.

ماريان: بجدية.. ربما تكون على حق.

وكما أوضح كل من لاكوف وتانين (١٩٧٤: ٣٣٧) فإن إستراتيجية الحديث لكل شخصية مختلفة تمامًا عن الأخرى. يوهان يستخدم جملاً طويلة معقدة بينما تستخدم ماريان جملاً قصيرة بسيطة. كلمات يوهان طويلة وتميل أكثر إلى اللغة اللاتينية بينما كلمات ماريان قصيرة وتنبع من الانجليزية الأصلية. حياة يوهان محددة في أطر مثالية مجردة بينما استراتيجية ماريان تتمثل في جعل المفاهيم المثالية أكثر واقعية وصلابة. يوهان يضع بمهارة مسافة وماريان تطورت علاقته إلى صداقة حميمة بريئة. إذن استراتيجية كل منهما مختلفة عن الآخر، وكلاهما يثير الآخر بسببها، وليس ما يقولانه هو ما يثيرهما بشكل أكبر، ولكن الطريقة التي يقولان بها ذلك. والإستراتجيات التي يستخدمانها والأساليب اللغوية في حديثهما.

نحن في حاجة لأن نكون دراميًا على وعي باستراتيجيات الحوار من أجل فهم الأدوار والعلاقات والمعاني المنطقية المترتبة على ذلك وما وراء الكلمات التي يجري استخدامها من أجل فهم التضمين اللفظي الذي يعني مستوى المعنى في الحديث وراء ما يقال فعليًا في شكل كلمات. ومن ثم يعد الحديث المتبادل بين كل من نيك وجورج في " من يخشى فيرجينيا وولف " مثالاً على ذلك (أولبي، ١٩٦٤: ٣٠ ف):

جورج: لهذا أنت في قسم الرياضيات ؟

نيك: لا لا

جورج: قالت مارثا إنك كذلك. وأعتقد أن هذا هو ما قالته بالفعل (بطريقة تبدو ودية) ما الذي دفعك أن تصبح مدرسًا؟

نيك: آه حسنًا. الأشياء نفسها - آه - هي التي دفعتك، أتخيل ذلك.

جورج: ما هي؟

نيك: (بطريقة رسمية) معذرة؟

جورج: قلت: ما هي؟ ما هي الأشياء التي دفعتك؟

نيك: يضحك بصعوبة { حسنًا أنا متأكد أننى لا أعرف.

جورج: أنت حالاً قلت إن تلك الأشياء التى دفعتك هى الأشياء نفسها التى دفعتنى.

نيك: (فى استفزاز بسيط). قلت لقد تخيلت ذلك.

جورج: آه (فى ارتجال). هل أنت؟

(صمت) حسنًا

إن أى توتر ينجم عن أن هذا الحديث من المرجح أن يكون نتيجة منطقية، ليس لما يقولانه لبعضهما، ولكن من الصراع الناشئ حول التكيف بين اتجاه أهدافهما الفردية الذى يؤدى على أنه حديث تحديات محددة من قبل كل شخصية لديها هدف مختلف. ولعل حديث نيك عن الأشياء وتظاهر جورج بعدم معرفته، ذلك يمكن أن يفهم جيدًا على أنه رد فعل لكن الذى يجرى تحويله هنا هو كيف يشكل نقطة حاسمة من المعلومات فى هذا الحديث، فتأكيد نيك بأنه يتخيل أن دوافعه للتوجه نحو مهنة التدريس هى دوافع جورج نفسها والذى فى الحقيقة تم إرجاؤه حتى نهاية إجابة نيك فى السطر رقم ٧، ولعل إرجاء معلومة مثل هذه، فى متن النص الرئيسى، يمكن أن يحدث تأثيرًا فى غيرها على أنها معلومة جرى التركيز عليها لكونها جاءت فى آخر النص. ولكنها يمكن أن تميز أيضًا على أنها تعبير مؤكد، يبدو أكثر وضوحًا من طرح التعليق جانبًا الأمر الذى يُعَّد بشكل أكبر إضافة للجملة. وأكثر من كونه يحمل معنى الإضافة يعطى أهمية بارزة للموضوع فى بداية النص. إن الافتراض بأن كليهما يشترك فى المعلومات نفسها حول ذواتهما للتوجيه نحو مهنة التدريس يفضى إلى أهداف مختلفة تمامًا فى الأحاديث المتبادلة بينهما، نيك يتمسك بشىء من الصلاحية والتماسك فى حديثه مع جورج، وجورج يسأل عن مغزى الهدف من هذه الصلابة. يعترض نيك على كلمة"أتخيل"يجب أن يجرى تفسيرها على أنها نهاية مهمة جرى التركيز عليها،بينما يفسرها جورج على أنها مجرد إضافة. أهدافهما المختلفة يمكن أن تميز من خلال الاستراتيجيات المنطقية المختلفة المتضمنة للاحظات مختلفة تمامًا عن وضع المعرفة المشتركة. ولقد أوضحت مارلين كوبر (١٩٨٧) نتائج مشابهة فى تحليلها لمسرحية "الخيانة" والتى تقترح أن ما تقتضيه هذه القضية الحاسمة ليس فقط وضع المعرفة المشتركة ونقصها بين جيرى وروبرت ، لكن الحقيقة أن تلك المحادثة تعتمد على قواعد من الفردية بدلاً من الأهداف المشتركة:

روبرت: إنهم يقولون إن الأولاد أسوأ من البنات.

جيرى: أسوأ؟

روبرت: حتى الأطفال الرضّع يقولون إن الذكور منهم يصرخون أكثر من الإناث.

جيرى: هل يفعلون ذلك حقًا؟

روبرت: ألم تلاحظ ذلك؟

جيرى: أه بلى. لقد لاحظت. ألم تلاحظ أنت؟

روبرت: بلى. تفهم ذلك؟ ولماذا تعتقد أنه كذلك؟

جيرى: حسنًا أعتقد.. الأطفال الذكور أكثر إزعاجًا.

روبرت: الأطفال الذكور؟

جيرى: أجل.

روبرت: تُرى يكونون منزعجين بحق الجحيم. فى سّنهم ذلك ؟

جيرى: ربما مواجهة العالم. أتعتقد أنهم بمجرد مغادرة الرحم يكونون كذلك؟

روبرت: وماذا عن الأطفال الإناث إنهم يغادرون الرحم ! أيضًا ؟

جيرى: هذا صحيح ومن الصحيح أيضًا أنه لا أحد يتحدث كثيرًا عن الأطفال الإناث، أليس كذلك ؟

روبرت: أجل وأنا مستعد للحديث عن ذلك الأمر.

جيرى: أنا أفهم. حسنًا ماذا عساك أن تقوله؟

روبرت: اطرح السؤال.

جيرى: أى سؤال؟

روبرت: لماذا نجزم بأن الأطفال الذكور يجلبون مزيدًا من المشكلات بمغادرة الرحم أكثر من الإناث؟

جيرى: هل رأيتنى أجزم بذلك؟

روبرت: لقد ذهبت إلى أبعد من ذلك بتأكيدك أن الأطفال الذكور أكثر انزعاجًا من مواجهة العالم الخارجى.

جيرى: وهل تظن أن هذه هى المشكلة؟

روبرت: نعم أظن ذلك.

جيرى: لماذا تعتقد أنه كذلك؟ (صمت)

روبرت: ليس عندى إجابة. (صمت)

جيرى: هل تظن أن ثمة علاقة بين ذلك وبين الاختلاف بين الجنسّين؟(صمت)

روبرت: يا إلهى! أنت محق، لابد أن هناك شيئًا ما، (بنتر، ١٩٧٨: ٦٢).

لقد حددت كوبر النقطة الحاسمة هنا،وهى الطريقة التى تمكن من خلالها روبرت من التأثير على جيرى من خلال الحديث، لأنه يضعه فى مواقف لم يخطط لها جيرى مسبقًا، استراتيجيات روبرت المنطقية تبدو مباشرة بشكل أكبر من أسلوب جيرى، وانعدام اليقين يظهر من النقص فى المعرفة المشتركة من جانب جيرى وهذا ما يستغله روبرت، ويعد الاختلاف بين السؤال والتأكيد محورًا مهمًا.والنقطة الجوهرية لا تكمن فى محتوى الحديث الذى يعد مهمًا أيضًا ولكن فى اتجاه الهدف فى الحديث من حيث المعرفة المشتركة لديها واستراتيجيات الصراع والتعاون بينهما.

التعاون

طورت بينيلوبى براون وستيفن ليفنسون استراتيجيات التعاون فى طريقتين رئيسيتين المنطقة العقلانية والوجه. تعنى العقلانية: أن المتحدثين لديهم القدرة على استخدام وسائل بطريقة منطقية للوصول إلى نهايات خاصة بمعنى أنهم يشتركون فى حديث هادف أما الوجه فيشير إلى ضرورتين.أن تكون غير مقاوم بمعنى أن تكون حرًا فى أن تؤدى دونما عرقلة من المشاركين الآخرين فى الحديث (الوجه السلبى)، و أن تنال استحسان الآخرين من المشاركين فى الحديث (الوجه الإيجابى). لكن ما يشكل أهمية جوهرية للتطبيق الدرامى هو الاستراتيجيات التى يمكن استخدامها من أجل استمرار أو تهديد الوجه للمشاركين الآخرين لأن هذه الاستراتيجيات تشير إلى مستوى التعاون والصراع الذى يحتمل أن يوجد بين الشخصيات لعل سوزان زيمين (١٩٨١: ٤٦) على سبيل المثال تعرض هذا السيناريو كجزء من سلاسل التجارب على الدور المؤدى بناء على العلاقة بين نوع الجنس والحلق:

> ذهبت لتشاهد عرضًا مسرحيا فى الجامعة. يوجد فقط عدد قليل باق من المقاعد الخالية فى المسرح. وجدت واحدًا ومن ثم جلست عليه بعدها رأيت زميلة لك فى سنك نفسها تقريبًا. ومن ثم لوحت لها بيدك. ثم اكتشفت أنك قد أسقطت شيئًا فى ممر المسرح. لذا تترك مقعدك لمدة دقيقة تأتى لتجد زميلتك قد جلست عليه وقد ألقى معطفك على الأرض ولا توجد مقاعد أخرى خالية. تريد أن تسترد مقعدك وتشعر بالغضب، ماذا ستقول لها؟

ينتج عن ذلك عدد من النصوص التى تختلف بشكل مميز فى الاستراتيجيات التى يجرى استخدامها للتهديد أو الحفاظ على ماء الوجه فمن السيناريو الآتى حيث استمر سارق الكرسّى من خلال استراتيجيات أخلاقية معظمها إيجابية تميز بطرق مباشرة مستوى التعاون بين المشاركين فى الحديث:

معذرة أرى أنك قد أخطأتِ بالجلوس على مقعدى

ألم تلاحظى أننى تركت معطفى عليه: أنتِ الآن تجلسين فى مقعدى

هل يمكن أن تعطينى معطفى. سوف أغادر القاعة

أو!

آه. معذرة أعتقد أنك تجلسين فى مقعدى

ألم تلاحظى معطفى عليه عندما رميته على الأرض؟

حسنًا. فى الواقع إننى أريد حقًا استرجاع مقعدى

لا أنوى المغادرة الآن. هل يمكن أن تتركى مقعدى؟

يتحول الثبات من استراتيجيات إيجابية إلى سلبية يمكن تمييز التعاون فى الغالب بطريقة غير مباشرة إلى نقص كامل فى الاختلاف حيث يكون الصراع، وليس التعاون هو النتيجة الرئيسة.

لقد راح بروس فريزر ووليم نولين (١٩٨١) فى دراسة لهما عن الاختلاف بين الاستراتيجيات ينظمان السيناريو الآتى طبقًا للملاحظات المقدمة لهما عن حلقة الحديث الأكثر ملاءمة وتوافقًا والأكثر، تأدبًا هو ما يجب أن يكون. الأحاديث الملائمة كانت تقدم على أنها أكثر مراعاة لرغبات وآراء الآخرين من كونها أحاديث تقريرية: أدوات الاستفهام أكثر مراعاة لرغبات الآخرين من كونها صيغ أمر، القوالب الإيجابية أكثر مراعاة لرغبات الآخرين من القوالب السلبية وهكذا.

هذه الاستراتيجيات تميز دور العلاقات ويمكن أن تعمل إشارات توجيهية للمشاركين إلى نوعية المعانى التى تكون لها الأولوية: فى تحليله لمسرحية "الدرس" يشير بول سيمبسون إلى التغيرات فى العلاقة الاتصالية القائمة بين الأستاذ والتلميذة والتى تنتج من استراتيجيات أخلاقية مختلفة متاحة لكل منهما (سيمبسون، ١٩٨٩). المستوى الذى يستخدم به الأستاذ الاستراتيجيات الأخلاقية السلبية فى بداية الحديث يمكن أن يوجه الجماهير نحو رؤيته لأنه أقل سلطة من التلميذة، أقل فى التحكم لأنه يلفت انتباهًا خاصًا إلى الاحتياجات الموجهة للتلميذة. وبينما يتطور النص فإن الاستراتيجيات يمكن أن

تتغير من خلاله عن طريق جذب انتباه أقل إلى الاحتياجات الموجهة للتلميذة، وهنا فإن الجماهير يمكن أن تتحول فتراه أكثر سلطة وتحكمًا، ومن ثم أقل تعاونًا فى سيطرته على الطالبة من خلال سيطرته على الخطاب على سبيل المثال:

الأستاذ: صباح الخير أعتقد أنك التلميذة الجديدة؟
(تلتفت فى خفة وسهولة،شابة صغيرة.تتقدم نحو المدرس مباشرة رافعة يدها)

التلميذة: نعم يا سيدى. صباح الخير سيدى. أترى لقد جئت فى الوقت المناسب لا أريد أن أكون متأخرة.

الأستاذ: حسنًا نعم ذلك مهم جدًا شكرًا لك لكن يجب ألا تكونى فى عجلة شديدة أنت تعرفين أننى لا أعرف بالضبط كيف أعتذر لك لأنك مكثت طويلاً فى انتظارى
لقد انتهيت توًا أنت تتفهمين لقد كنت...
ألتمس لك المعذرة أرجو أن تسامحينى

التلميذة: آه. يجب عليك ألا تعتذر يا سيدى. كل شىء على ما يرام.

الأستاذ: أقدم إليك اعتذارى... هل حدث صعوبة فى الوصول للمنزل؟

التلميذة: قليلاً ولكن بعد ذلك سألت عن الطريق، كل شخص هنا يعرفك (يونسكو، ١٩٥٨: ٥)

لا أحد من المشاركين يهدد وجه الآخر هنا. فكلاهما يجذب الانتباه لوجه الآخر ولكن الأستاذ يستخدم استراتيجيات اعتذار متنوعة، لكن الكثير من تعليقاته يجذب انتباهًا أكبر لاستمرار وجه التلميذة، ومن ثم ترى الأستاذ وقد أصبح فاقد السيطرة على الموقف، ولكن الحالة تتغير فى الحديث الأخير، إذ تحدث الأستاذ إلى التلميذة على هذا النحو:

> الأستاذ: سوف يكون من الأفضل أن تجنبى عينيك الأشياء الطائرة بينما أتحمل أنا هذه المتاعب بدلاً منك. سوف يكون عاملاً مساعدًا لو جعلت نفسك أقل جذبًا. لست الواحد الذى حصل على درجة الدكتوراه بسهولة، لقد مررت بطريق طويل... طوال دراستى للدكتوراه والدبلوما العليا ألا تفهمين أننى أحاول فقط أن أساعدك؟(يونسكو،١٩٥٨: ٣٠)

بينما أوضح براون وليفنسون بأننا نهدد الوجه بعدد متنوع من الطرق عن طريق استخدام الضغط عن طريق الأوامر والطلبات والاقتراحات، إسداء النصيحة والتركيزات والتهديدات والتحذيرات والتحديات إظهار الاحتقار والازدراء والشكوى والتأنيب وتوجيه الإهانات والتناقضات والمناهضات،السخرية وتقديم أخبار سيئة وإظهار معلومات محرفة والترويع نحو الهجوم والتعبير عن عواطف عنيفة

والاعتذار والشكر والقبول والمعذرة وانعدام القدرة والاعترافات والاعتراف بالذنب وفقد التحكم.

لقد ذكر أربعين من استراتيجيات التأدب:

١- الرؤية أو الإصغاء إلى اهتمامات وحاجات ورغبات الطرف الأخر.
٢- المبالغة فى الاهتمام أو الاستجابة للطرف الآخر.
٣- تكثيف الاهتمام بالطرف الأخر.
٤- الدمج فى استخدام اللغة بين اللغة العامية والرطانة اللغوية وبعض أنماط الكلام الخاص.
٥- القبول عن طريق زيادة الحديث عن الموضوعات الآمنة التى لا تثير الجدل مثل الطقس والكلام الموجز والتكرار.
٦- تجنب الرفض.
٧- تأكيد الخلفية (الثقافية) الشائقة والافتراض السالف للخلفية الشائعة والقيم المشتركة.
٨- المزاح.
٩- تأكيد أو الافتراض السابق للمعرفة والاهتمام باحتياجات ورغبات الطرف الآخر.
١٠- العروض والوعود.
١١- التفاؤل.
١٢- تضمين الضمير الجماعى فى أثناء الحديث.
١٣- إعطاء أو طلب الاستفسار عن الأسباب باعتبارها طريقة تطمئن المساعد.
١٤- الافتراض أو توكيد التبادلية فى أثناء الحديث.
١٥- تلبية احتياجات الطرف الأخر.
١٦- توجيه الحديث إلى طرف بشكل غير مباشر.

١٧- الأسئلة والحديث المطاطى.

١٨- التشاؤم.

١٩- تقليل الخدع. ٢٠ - الاختلاف.

٢١- الاعتذار. ٢٢- جعل التوتر مجهولاً.

٢٣- التعميم. ٢٤- الإسمية.

٢٥- المديونية. ٢٦- اعطاء إشارات.

٢٧- ترابط المعانى والأفكار. ٢٨- الافتراضات المسبقة.

٢٩- التقليل من شأن الكلام والأفكار.

٣٠- المبالغات. ٣١- التكرارات غير الضرورية.

٣٢- التناقضات. ٣٣- التهكم (السخرية).

٣٤- الاستعارات. ٣٥- التكلف فى طرح السؤال.

٣٦- الغموض. ٣٧- الكلام المبهم.

٣٨- المبالغة فى التعميمات. ٣٩- إزاحة وإبدال الكلمات.

٤٠- الحذف.

هذه الاستراتيجيات التعاونية تبقى الصراع بعيدا عن طريق واحد أو اكثر من المشاركين فى الحديث المسيطر باستمرار على السلطة، وتقليل التشويش فى التعاون الاتصالى فيما أطلق عليه براون وليفنسون بالتوازن الاتصالى. المشكلة الوحيدة هى أن هذا التوازن يجرى وضعه فى نظرية، فى عالم مثالى من اللغة حيث يحث كل المشاركين على أن يلتزموا بالخلق بقدر الإمكان من أجل استمرار قواعد التعاون (براون وليفنسون، ١٩٨٧: ٢٣١). بينما وفى الممارسة العملية يعمل كلٌ فى عالم موضوعى ومزعج من الحديث يكون بعيدًا عن الصراع قريبًا من التعاون لأنه بعيد عن الصراع من أجل السلطة.

ما يدخل ضمن هذا الإطار هو ما أطلق عليه باختين، فولشينوف باللسان المختلف وهو مضاعفة الأصوات، الجمع بين الخبرات والمعانى، فاللغة لا تدور حول معانى أو خبرات فردية مرتبطة بالأفراد وتعمل بطريقة تاريخية. بمعنى أن: اللغة تدور حول الجمع بين

الخبرات التى تم تحديدها بطريقة تحاورية: فالكلمة توجه نحو موضعها لتدخل فى بيئة مشتعلة حواريًا ومحملة بالتوتر بكلمات غريبة تقيم الأحكام واللهجات والنسج بداخل وخارج العلاقات البينية المعقدة والاندماج مع البعض والتراجع عن الأخرى والتداخل حتى مع مجموعة ثالثة. وكل هذا يمكن أن يشكل الحديث بطريقة حاسمة ويمكن أن يترك إشارة بارزة فى طبقاتها الدلالية. ويمكن أن تعقد تعبيراتها وتؤثر فى صورتها الأسلوبية كلها. وبتعبير آخر فإن هناك علاقات تحاورية تدخل فى كل حديث مكانيًا وزمانيًا مع الأحاديث التى تسبقها. إن فهم كيفية وضع المعانى هى عملية فهم للنصوص البيئية المعروفة، لأن كل كلمة فى داخل النص أو النصوص يجرى تذوقها فى إطار وجودها فى حياتها الاجتماعية. إن إنتاج وفهم المعنى هو حوار مهم يوجد هناك مع نصوص أخرى مع التاريخ. إن هذا هو صراع القوى حيثما يوجد هناك دائمًا مسيطر ومسيطر عليه.

الصراع:

إن شخصيتى بيرد ومون بوت فى مسرحية "هاوند المفتش الحقيقى" (ستوبارد، ١٩٦٨) ينتقلان دومًا وبانتظام من إطار تحريات حادثة قتل تمت فى بيت كبير، إلى إطار استعراضات مسرحية فى معظمها الطريقة بنفسها، مثلما تغير الإطار لمجموعة الشخصيات فى مسرحية " كل واحد بطريقته الخاصة " (بيراند يلو، ١٩٥٩) حينما قسمت الشخصيات بين هؤلاء الذين على خشبة المسرح، وأولئك الناس الحقيقيين فى الصالة الذين يعلقون بطرق متنوعة على المسرحية، أو تغير الإطار فى الصحيفة الحية من حيث التقنية وتحول شخصية داريو فو الذى يدخل ويعلق على أحداث اليوم. فى أثناء إخراج هذه النتائج يمكن أن تكون مجرد مزح، ولكن هذه المزح تحدث ليس فقط بسبب ملاءمتها للأنواع والاطر المختلفة ولكن بسبب التعرف على الافتراضات الأيديولوجية، خاصة التى تغير نظم القيم المرتكزة على الأسمى/الأدنى والثقافة العليا والثقافة الدنيا والتناقصات مع تلك الأطر والأنواع، هذه الافتراضات التى تعطى مباشرة مع بناءات النص ولكن التى تنطلق عن طريق كيفية البناء.

و فى الإطار نستطيع أن نتحدث عن سيطرة واحد من الخطابات على الآخر واستغلال الوعى بالنص البينى المتعارف عليه ومناطق متنوعة من الكلام والملائمة للنص على أنها واحدة من الطرق الرئيسة التى يستغل بها عدد كبير من الناس أنفسهم. وهذا

يمكن أن يكون نسبيا غير ضار. على سبيل المثال الطريقة التى تستغل بها شخصيتا بيرد بوت وسنثيا:

بيرد بوت: حسنًا: دعينا نتخلص من المظاهر الخادعة للقوانين عديمة الجدوى التى نعيش بها سيدتى العزيزة منذ اللحظة الأولى التى رأيتك فيها شعرت أن حياتى كلها قد تغيرت.

سنثيا: (تقاطعه بشكل مطلق) لا يمكن أن نصل إلى نقطة الثقة بمثل هذا. (ستوبارد، ١٩٦٨: ٣٨)

إن الذى يتطور فى أغلبه فعليا للحديث المبكر لكل من سنثيا وسايمون. والذى برغم تأكيد بيرد بوت من أنه سوف يتخلص من القوانين الخادعة فإنه يشير إلى أنهم فى الحقيقة يضطهدون خلالها لأنهم لا يستطيعون الفكاك منها وبالمثل شخصية تيتش فى مسرحية "الجاموسة الأمريكية" (مامت، ١٩٧٧: ٥٤) يمكن أن تمثل على أنها شخص ما فى اطار عمل عالم مدنى معاصر يضطهد من خلال أحاديث الوداع المكررة التى تشير إلى فقد التواصل.

تيتش: أى شخص يريد أن يكون على صلة بى أنا أعلى فوق الفندق.

دون: حسنا، نعم.

تيتش: لست فى الفندق لقد مكثت فى الخارج من أجل إحتساء القهوة وسوف أعود خلال دقيقة.

دون: أجل.

تيتش: وسوف أراك فى حوالى الحادية عشرة.

دون: بالضبط.

تيتش: هنا.

دون: حسن.

تيتش: ولا تقلق على أى شىء.

تيتش: لا أريد أن أسمع أنك قلق على شىء لعين.

دون: سوف لا تسمع تيتش.

تيتش: إذن سوف أراك الليلة.

دون: بالضبط حيث أنت.

تيتش: سوف أراك لاحقا.

دون: أعرف ذلك.

تيتش: إلى اللقاء.

دون: إلى اللقاء.

تيتش: أريد أن أوضح شيئا قبل أن أذهب.

دون: لست غاضبًا منك.

دون: أعرف ذلك.

تيتش: حسنا إذن.

دون: سوف تنال قسطا من النوم.

تيتش: سوف أفعل.

(يخرج تيتش)

دون: اللعنة على العمل.

إن هذه اللغة ليست ببساطة تصويرًا للارتباك غير اللغوى الذى يوجد فى الحياة المدنية. وهذا الارتباك نفسه مهدد لغويًا عن طريق الأعراف والقواعد الاجتماعية التى تعرف الحياة الاجتماعية فى ضوء الصراع والكفاح، استبداد الخطاب والتحول فى شكل وطبيعة لغة تيتش يمكن أن يستغل إشارة إلى انعدام اليقين. فى بداية الحديث لا يستخدم تيتش أية كلمات جوهرية وإنما يستخدم كلمات مقتضبة تعتمد على الحذف مجموعة من البنود وخاصة حروف الجر والظروف كقوله فى المقدمة: سوف أعود خلال دقيقة. هذه اللغة التى على يقين من نفسها لا تحتاج إلى إثبات فتقدم صورة للشخص فى عجلة ويقين لن يكون وماهية العالم الذى يعمل فيه. بيما يتطور الحديث بتطور التعديل فى اللغة، فتلعب ظروف الزمان والمكان دورًا متزايدًا. والجمل ذات الأفعال المعقدة تحل محل الأفعال التى تم إسقاطها فى بداية الأحاديث، والأفعال الناقصة والتأكيدات العادية تتزايد فى إشارة إلى إمكانية تقديم تيتش على أنه رجل واثق من نفسه فى عالم ضيق من خطاب الأعمال ولكن وباطراد؛ فإن عدم ثقته بنفسه يجعله بعيدًا عن ذلك العالم والاتصالات والناس الموجودين فى هذا العالم. وحديث تيتش ودون يمكن أن يؤدى على أنه صراع بين انعدام اليقين واليقين التواصل والخوف من فقدان هذا التوصل ليقدم من خلال خطاب مختلف الاستراتجيات واللغة.

ومثال جيد لهذا النوع من الهشاشة التى تخلقها هذه اللغة وكل اللغات بسبب الصراعات الجوهرية التى تتخلل الحديث يمكن أن يرى بوضوح فى مشهد من مسرحية "يونانى" (بيركوف، ١٩٨٣: ٣٥):

مقهى، جوقة المطبخ والمقهى يعلنون عن قائمة المشروبات والطعام من خلال أصوات وجمل:

ايدى: فنجان قهوة من فضلك وقطعة كعك وزبدة.

المضيفة: حسنًا بالكريمة؟

إيدى: من فضلك أين الزبدة التى سوف أفردها وأشعر بطعمها الزيتى يغطى الجوانب الخشنة للكعكة؟

المضيفة: لم أحضرها. لابد أن هناك خطأ ما.

إيدى: إذن لماذا تقدمين لى كعكة وأنت تعلمين أنها بدون زبدة؟

المضيفة: سوف أحضر لك شيئًا آخر.

إيدى: سوف أحصل على كيك بالجبنة كيف تصنع؟

المضيفة: عندنا يصنع الكيك بالجبنة من شراب الآلهة، مختلطا بإصبع ماهرة لمائة عذراء، ثم يضاف إلى ذلك حشائش التيران التى تنمو على ضفاف الأنهار فى مجموعات كثيفة.

إيدى: لا أريد ويجب ألا أريد ولكن يجب أن تحضرى لقد استغرقتِ وقتًا طويلاً كى تحضرى إلى الكيك ولهذا انتهيت من قهوتى لذا يجب أن تحضرى لى واحدة أخرى.

المضيفة: حسنًا.

إيدى: أحضريها قبل أن أنتهى من أكل الكيك بالجبنة، وإلا فلن أطلب أيًا من المأكولات فى أثناء الفنجان الثانى من القهوة الذى أريده فى الحقيقة من أجل أن يعمل هاضمًا للكيك فقط.

المضيفة (٢): نعم (تتحدث إلى زميلتها) لقد جاء إلى هنا مرارًا من أجل فستانك

المضيفة: رجل قذر ملعون.

المضيفة (٢): إنها سميكة ومتليفة وتستغرق عصورا حتى تتجزأ، لقد كان يمضى مثل المجنون حتى دخلت أمى.

المضيفة: لا ! ماذا قالت ؟

المضيفة (٢): لا تنسى أن تفعلى من وراء أذنيها هى دائمًا تنسى ذلك.

المضيفة: كنت أتمنى أن تدرك أمى مثل هذه الأمور، أنا لم أرشف شربة الديك منذ وقت طويل - ولا أنت؟

المضيفة (٢): لا.. ليس حقيقيًا- ليس هذا النوع الكبير القوى الشديد السميك الوردى الساخن.

المضيفة: ما هو أكبر واحد رأته عيناك؟

المضيفة (٢): كان طوله عشر بوصات.

المضيفة: لا!

المضيفة (٢): نعم ! كان كثير العقد مثل خشب السنديان وله مقبض عظيم كبير فى نهايته.

المضيفة: يا؟

المضيفة (٢): وعندما أتى ضرب بقوة حتى كدت ألتصق بحجرة الطعام.

ايدى: أين قهوتى ؟ لقد انتهيت من فطيرة الجبن، والآن فإن السبب الرئيسى فى الحياة يتركز فى هذه اللحظة الخاصة التى يمكن أن تضيع، سوف أحتسى القهوة الساخنة ولا حاجة إلى أن اغتسل.

المضيفة: هذه هى – آسفة – لقد نسيتك.

ايدى: جئت فى وقتك!

المضيفة: صه أنت تشكو دائمًا من أشياء لا أهمية لها.

ايدى: سوف أدخل فى مقلة عينيك، أيتها اللئيمة!

المضيفة: إنك لن تستطيع أن تتحملنى لو أننى واجهتك كامرأة، أيها العاجز المغفل (يدخل زوجها المدير).

المدير: ماذا يحدث هنا: لماذا ترفع صوتك أيها الوغد؟ عليك اللعنة.

ايدى: لا أسمح لأحد أن يكلمنى هكذا.

المدير: ولكنى فعلت ذلك.

ايدى: سوف أمحوك من على ظهر الأرض.

المدير: سوف أحشوك فى فطيرة وأقدمها كطبق حلو!

ايدى: سوف أمزقك إلى أشلاء وأقطع يديك ورجليك وأجعلك غذاء للخنازير.

المدير: سوف أركلك ركلة الموت وأسحقك وأعلقك وأقطع من لحمك بالسكين وأنت حى.
(يتصارعان).

ايدى: ضربة مؤذية تسبب ألمًا كالحقنة.

المدير: أهشمك، أمزقك، أقطعك.

ايدى: هذه قطعة زجاج كالإزميل وهى مثل المنشار البليد.

المدير: سأحطم رأسك بهذا الكرسى وأشقه إلى نصفين.

ايدى: سأجعلك تنفجر بالصراخ وسوف أهزمك.

المدير: أيها الماكر الحقير القذر.

ايدى: ستنزف دما- سأمزقك وأنفخك سأمزقك وأكسر رقبتك.

المدير: سوف أفتت ضلوعك وتتعذب.

ايدى: سأمزق خصيتيك وأحفر عينيك بأزميل، وأطرحهما جانبًا وأشدهما بالخيوط.

المدير: جرعة قليلة أرشفها.

ايدى: أنا أقوى منك.

المدير: بل قل أضعف.

ايدى: أقوى وأقوى.

المدير: ضعف.

ايدى: قوة.

المدير: موت.

ايدى: انتصار.

المدير: هو كذلك.

ايدى: تادا.

المضيفة: لقد قتلته، لم أكن أدرك مطلقًا أن الكلمات يمكن أن تقتل.

ايدى: كذلك تستطيع الكلمات.

المضيفة: لقد قتلته وكان زوجى.

ايدى: لم أكن أقصد ذلك- أقسم بالله لم أكن أقصد، لقد مات من الصدمة.

يعد هذا موقفًا متحضرًا وإن بدا ظاهريًا أنه خدمة بسيطة لطرف آخر يمكن أن تحدد بطريقة طبيعية على أنها ناجحة إن لم يحدث فيها صراع. هذه اللغة تدور حول نقد الآراء التى جرى بناؤها حول التعاون الحميمى بين الناس لأن اللغة نفسها مثل التعبيرات اللغوية المختلفة التى استخدمتها المضيفة وهى مثيرة للصراع. التطبيق العملى المسرحى الذى يتخلل ذلك، ينظر إلى على الحياة المدنية على أنها غير مريحة وغير سارة ومنعدمة الوجود. ولكن ذلك يثير الصراع بشكل أساسى ومن ثم يصبح متعسفًا. الطريقة الوحيدة لتغيير هذا التعسف هو استخدام الصراع من أجل التأثير فيه. الحياة المدنية يفترض أنها تعمل لو تعاون الناس، وسوف تصبح مثيرة للمشكلات عندما يوجد الصراع بينهم. وبالطبع

فإن ما يثار الحديث عنه بشكل نادر هو الناس والأعراف الاجتماعية التى تحدد معايير النجاح. والتواصل الأقل تهديدًا يكون بشكل أكبر من خلال المشاركة الفردية الأقل تهديدًا يتم إدراكه من خلال المجموع والتجديد والمواقف. والحديث الذى دار بين كليرك وديكسى فى قسم العمالة فى حلقة تليفزيونية بعنوان أضواء القمر من مسلسل " أولاد من العاملين السود" يمكن أن توضح خوف الناس من الصراع:

كليرك: حسنًا... الاسم.

ديكسى: توماس رالف دين.

كليرك: السن؟

ديكسى: ٤٤ سنه.

كليرك: تاريخ الميلاد؟

ديكسى: ٢٣ / ٣ / ١٩٣٨.

كليرك: أين تقيم؟

ديكسى: ٤٧ مارى قيل - **عمارة هلتريه.**

كليرك: منذ متى وأنت تسكن هناك؟

ديكسى: منذ أربعين سنة.

كليرك: هل تقيم فى سكن آخر؟

ديكسى: فى بنت هاوس سوت - **فندق هوليداى.**

كليرك: هل تقيم فى مكان آخر؟

ديكسى: لا.

كليرك: هل أشتغلت بعمل آخر منذ تعاقدك على عملك الأخير؟

ديكسى: لا.

كليرك: هل زوجتك تعمل بأية مهنة؟

ديكسى: لا.

كليرك: هل يعمل أحد من أسرتك فى أى مجال؟

ديكسى: لا.

كليرك: هل تنوى البدء فى العمل قبل توقيعك الآتى؟

ديكسى: لا.

كليرك: هل أنت متأكد أنك غير موظف فى أى عمل؟

ديكسى: لا.

كليرك: شكرًا لك.

ديكسى: إن ذلك يعد ميزة وشرفًا.

(ويذهب ديكسى)

هذه هى لغة البيروقراطية التى تحمى نفسها عن طريق سلسلة من الأسئلة التى جرت صياغتها مسبقًا وعندما تهدد بأنها ترد على ذلك بتكرار أحد الأسئلة السابقة، إنها ليست لغة التعاون بل الخضوع لنظام تلك الحياة المدنية التى تحدد من خلال الصراع الأكثر تعاونًا، ومن ثم فإن التطبيق الدرامى لمثل هذه النصوص يتعامل مع الأعراف الاجتماعية والمصالح الشخصية؛ بغية استمرار السلام عن طريقه الاضطهاد، ويظهر ذلك بشكل أساسى من خلال تحقيق الذات ومحاولة قمعها. يكتب بيركوف (١٩٨٩: ١١) فى مسرحية "اليونانى" على سبيل المثال تتسم شخصيات المسرحية بـ:

> الغرابة والسيريالية وتعتنق آراء عن الحياة توصف بجنون العظمة مثل تلك التى ترى فى الأحلام. ما نبحث فيه هو التحليل النقدى حيث نمثل فى كل يوم من الحياة ما هو غير حقيقى وغير منظور والدراما تعبر من خلال التشخيص أكثر من المكاشفة والمؤمل أن تكون هناك درجة أعظم من المصداقية تجرى رؤيتها من خلال تلك الظروف.

إن هذه المصداقية تمثل الثقافة الشعبية فى قوالب غير قياسية من أجل إظهار أن ذلك هو المعيار الذى يفضى إلى خطاب مثير للصراع لأن المواقف المرتبطة بثقافة القاعدة الشعبية مثيرة الصراع، إنها تثير الصراع لأنها عن أناس يقاومون بطريقة أو بأخرى التحكم الاجتماعى.

طورت كارل تشرسل. ذلك فى مسرحيتها، مستخدمة صورة اختراع جيرمى بنثام للجهاز(١٩٨٣: ٣٨):

بنثام: لقد أمضيت سنوات فى مشروع خاص بى. أتحدث إلى المهندسين، أنظر إلى الأرض لقد أنفقت آلاف الجنيهات من مالى الخاص , فكر أخى فيه أولاً فى روسيا من أجل مراقبة العمال فى موانى بناء السفن إنه قفص حديدى. أملس فانوس زجاجى.

بيير: قفص حديدى؟

بنثام: البرج الرئيسى. العمال ليسوا مطيعين بشكل طبيعى أو جادين، ولكنهم أصبحوا كذلك.

بيير: العمال يحملقون فى القفص الحديدى.

بنثام: لا.. لا.. فكرتك لابد أن تتبدل دعنى أوضح لك، وأنا الحارس أشاهد كل ما تفعله نهارًا وليلاً.

بيير: لابد أن أجلس هنا؟

بنثام: بالطبع، ففى روسيا يقومون بهذا العمل.
(يذهب بنثام خلف السيارة حيث البرج الرئيس)

بيير: (يذهب ليجلس. بمرور الوقت يصيبه الملل).

بيير: سيد بنثام؟ هل تريد منى أن أحدد بعض النتائج؟ وليس أمرا مريحا يمكن مشاهدته عندما لا تستطيع أن تشاهد من يراقبك... تستطيع أن تعرف كل مسجون وتستطيع أن تقارنه بالآخرين...
أنت تعرف كل شئ مستمر وأنا لا أعرف مطلقًا.
أعتقد أنها فكرة مبتكرة جدًا سيد بنثام.
وسائل فعالة فى التحكم، دون سلاسل أو قيود.
دون ألم. هل يوجد هناك شى آخر؟

بنثام: لذا لا توجد ضرورة أن تكون مراقبًا طوال الوقت.
الأهم هو أنك تعتقد أنك مراقب.
الحراس يمكن أن يأتوا ويذهبوا. إنه أشبه.
بعرضك، مجرد صور خادعة .

ذلك النوع من التحكم هو بالطبع نوع مخترق فى الحياة المدنية ويخلق خطاب الصراع لأنه يكون مغتربًا فى تأثيراته. السيدة فورسايث فى مسرحية "انفجار عبر النهر" (بوليا كوف، ١٩٧٩: ١٥) يمكن أن تمثل على أنها دليل على هذا الاغتراب:

> السيدة فورسايث: (ابتسامة قلقة). لن أتمكن من الذهاب إلى وسط لندن حتى لو دفعت آلاف الجنيهات كل دقيقة. لن أستطيع أن أركب الحافلة الآن إطلاقا. لابد أن أمشى فى كل مكان. منذ ستة أشهر ما يقرب من ستة أشهر ماضية. حدث شىء واحد فقط المحصل فى الأتوبيس سألنى عن الأجرة. هذه قصة سخيفة جدًا لكنها حدثت لى

حقيقة. وقلت إنها ثمانية بنسات بالرغم من أنى أعرف أنها يمكن أن تكون أكثر. أين أنت؟ فقال إنى ذاهب؟ كان مظهره قبيحًا ذا شعر أحمر مخيف كذبت عليه. لا أعرف لماذا؟ وطوال الوقت الذى مكثته فى الأتوبيس أعتقد أنه سوف يأتى نحوى يصرخ فى أمام كل هؤلاء الناس، الأتوبيس يسير ببطء على الطريق. غالبًا خطوة بخطوة. وأكاد أسمع أنفاسه خلفى وعندما نزلت من الأتوبيس كنت أهتز هكذا مثل: (يحرك ذراعه وجسده حركة اهتزازية) جريت طوال الطريق للمنزل. كأن الشيطان يجرى ورائى. وعندما أويت إلى الفراش فى تلك الليلة شعرت بأن هناك شخصًا ما فى الشارع ينظر ويراقبنى من الشباك. ونظرت إلى الخارج كنت على يقين من أنه هو الذى يحدث صوتا بعملاته المعدنية فى جيبه.

وصف ميشيل كوفنى ذلك فى جريدة الفايننشيال تايمز بأنه مثل دليل مثبط للوقوع فى مجتمع مستهلك. كما وصفه ميشيل بلنجتون فى "الجارديان" على أنه بث الرعب فى الحياة المدنية. ولكنى أود أن أقترح أن هذا يمكن أن يطور لأبعد من ذلك إن خطاب الناس المغتربين ليس فقط يفعل إحباطات الحياة اليومية وإنما اغتراب لأنهم لم يعودوا أحرارًا ومن ثم فإنه يتوجب عليهم أن يكذبوا لأنهم مضطرون أن يعيشوا فى كذب. ولعل التطبيق المسرحى المتضمن فى فهم وتغيير تلك الحياة هو الذى يتطلب ما يخشاه المجتمع من الصراع. مثل شخصية لينا فى "حديث الطيور" (تشرشل ولان، ١٩٨٠) يقولان:

كل يوم هو كفاح لأنى لا أنسى أى شىء أتذكر أننى استمتعت بعمله شىء لطيف أن تجعل شخصًا ما حيا وآخر ميتًا. أيًا كانت الطريقة، هذه القوة هى ما أحبه بشدة فى هذا العالم. الكفاح هو كل يوم. لا يستخدم فيه.

إننى أعارض نظرية اللغة التى تقترح أنها ليست صيغة سياسية محايدة عن طريقها يجرى حمل المعانى للكاتب والممثل والمخرج - اللغة من خلال الحديث، الحكى، التوضيح، الإشارة، التحكيم، الفعل...الخ. ليست هى الفعل والاتصال. التواصل فقط دائمًا هو السلطة والتحكم. واللغة ليست ببساطة أداة للاتصال وهو الأمر الشائع ولكنها وسائل عن طريقها يظهر الناس قدراتهم بطريقة أو بأخرى يظهرون الأيديولوجيات

والأفكار: وسائل عن طريقها يتواصل الناس ليس ببساطة بمعانى الكلمات ولكن بمعانى التواصل الاجتماعى وشبكة العلاقات الاجتماعية التى يشكلون جزءًا منها، وسائل عن طريقها يدعون إلى التغيير ويؤثرون فيه.

ومن ثم هو فهم لعملية الاتصال ليس على أنها تعاون مريح لأفراد يبذلون ما فى وسعهم من أجل التواصل مع بعضهم البعض. وإنما كفاح من أجل السيطرة والتحكم.

الفصل الرابع

التحكم

التقسيمات (الحوارية)

إن النصوص الدرامية أيًا كان نوعها. ليست صورًا أو تغييرات ساذجة لشىء آخر أو لنظام سيميوطيقى أو نص آخر. إنها أنشطة صريحة ومميزة تهدف إلى التأثير فى أفكار وأفعال الآخرين مثل شخصيتى هيستر وجونى فى مسرحية " مرحبًا ووداعًا " (فوجارد، ١٩٦٦ : ١٧)

هيستر: هل تظل ساهرًا طوال الليل؟
جونى: عندما تكون حالته سيئة.
هيستر: لقد قلت أنه قد تحسن.
جونى: إنه يتحسن.
هيستر: إذن لقد كانت حالته سيئة.
جونى: حسنًا فى طريقه للشفاء.
هيستر: لكن لقد كان.
جونى: يجب ألا تتحدث بصوت عال.
هيستر: أنا لا أتحدث بصوت عال.
جونى: إننى أقول ذلك فقط.
هيستر: حسنًا قله عندما أتحدث بصوت عال.
جونى: أنت تبدأ أين الآن.
هيستر: آه اللعنة!

إنها ليست فقط اختيارات لغوية تمت صياغتها هنا بحيث تعبر عن صراع صريح ولكنها أيضًا اختيارات منطقية. إن توقع تطور هذا الصراع نتيجة للمعرفة النصية المشتركة للأحاديث المتبادلة السابقة بين جونى وهيستر (باعتبارهما أخوين) يمكن أن يؤديه الممثلون فى مسرحيات قصيرة أو بروفات عادية على خشبة المسرح. هذا الحديث يمكن أن يقرأ

ببساطة على أنه حديث تداخلى نوعًا ما مع حادث آخر، ولكنه يمكن أن يقرأ أيضًا فى الموضوع الاجتماعى للشخصيات المشاركة وعلاقات السلطة بينهم، من الصراع الناشىء بينهم وهكذا وتعبير آخر فإن الاتجاه السيميوطيقى يحدد لغويًا ومنطقيًا عن طريق ومن خلال الأيديولوجيات والمواقف الاجتماعية، تحت تحديد اختيارات فى النحو والمواقف العابرة التى يمر بها، المزاج والتغيرات فى أثناء الحديث والأحاديث المتبادلة والمواقف وغيرها ولكنها ليست مجرد اختيارات بسيطة أو ساذجة. إن النصوص الدرامية ليست ببساطة قوالب محايدة غير مرتبطة أيديولوجيًا، إنها تعبيرات مختلفة ولكنها محددة بشكل متعارف عليه بتعبيرات خاصة أكثر سيطرة من التعبيرات الأخرى؛ هذه السيطرة يمكن أن تقود إلى رأى ما، إلا أن التعبير المميز ليس هو فقط الأكثر توافقًا فى نصوص محددة يكتبها ولكنه أكثر صحة واكتمالاً فى المواقف كلها. ما يفعله هو أن يقمع التعبيرات الأخرى إنه يعنى الصراع على السلطة الذى يفضى إلى الصراع أيديولوجيًا بين التعبيرات، إنها أنظمة مختلفة أيديولوجيًا من حيث التقييم والسيطرة على العالم.

أنظمة التقسيم والسيطرة هذه ليست بريئة أيديولوجيًا، فعند تقسيم عملية الصياغة اللفظية باعتبارها حركة أساسية فإنها تؤسس دلالة اجتماعية مختلفة عن كونها مجرد عملية فكرية ذهنية. وعلى عكس ما يمكن أن يعتقد فيه كثير من الناس فإنه لا يوجد سبب على الإطلاق لافتراض أن هذه التقسيمات محددة. مثلما يحدث فى الحوار الآتى:

سيل: أجهز بعض الشاى يا جاك؟

جاك: وهو كذلك.

سيل: شكرًا.

إن الأمر يصبح مختلفًا بالنسبة لقضايا السلطة والوضع الاجتماعى والسيطرة إذا تم تقسيم الحركة فى النموذج الآتى على هذا النحو:

سيل: رجاء.

جاك: قبول.

سيل: موافقة.

سيل: أمر.

جاك: قبول.

سيل: اعتراض.

فنحن فى الطرح الأول نكون أكثر قدرة على اعتبار جاك مسيطرًا، لأنه يتحكم فى محصلة الطلب "وسيل" تدعم ذلك بقبولها وشكرها لذلك، بينما فى الطرح الثانى نكون مضطرين إلى اعتبار سيل فى موقف مسيطر عبر الأمر الصادر إلى جاك الذى يقبله تمامًا يتبعه تعبير اعتراض على الشكر. الكلمات فى الورقة السابقة غير كافية لتحديد القراءة الصحيحة للموقف.فعلى سبيل المثال النص الآتى المأخوذ من مسرحية "شراك" لتشرشل لا يكون بنفسه ذلك النوع من المعلومات المبوبة كى نكون قادرين على معرفة التفسير الذى يدور حول العلاقة الاجتماعية والسياسة بين سيل وجاك، والممثلون والمخرجون يتجهون لاتخاذ قرارات تتعدى هذه الكلمات الموجودة أو خدمتها، هذه القرارات تعد ضرورية من الناحية النقدية. إنها تؤسس المعانى الاجتماعية للسلطة والوضع الاجتماعى والسيطرة لجميع المشاركين فى الأداء المسرحى.

(سيل تخلط أوراق الكوتشينة)

سيل: خذ ورقة.

جاك: يسحب ورقة منها.

جاك: لا يمكن أن تفعلى مثل هذه الخدعة.

جاك: يعيدها مرة ثانية.

سيل: تخلط هذه المجموعة.

سيل: إلى أين تحب أن تذهب ورقتك فى هذه الرزمة

جاك: لن تتمكنى من وضعها بشكل صحيح.

سيل: أخبرنى إلى أين تتحرك؟

جاك: الورقة العاشرة من أعلى.

سيل: سوف نتأكد من أنها ليست العاشرة من أعلى توًا.

(سيل توزع عشر ورقات، وتعرض الورقة العاشرة لجاك)

سيل: تعال هنا. انظر إليها.

جاك: بالطبع ليست هى بالتأكيد.

سيل: حسنًا أخبرنى أين توجد؟

(سيل تضع الأوراق الموزعة من جديد فى أعلى الرزمة)

جاك: خذى كارت.

سيل: حسنًا أشعر أنه معى.

هـا نحن/ واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة، ستة، سبعة، ثمانية، تسعة، عشرة.
أربعة كروت منها على شكل القلب.

جاك: أخبرينى الآن.

سيل: أربعة قلوب.

جاك: سبعة كروت من الواحد.

سيل: بأمانة؟ اللعنة. انظر هنا، هذا هو الكارت التالى.

جاك: أنت لست ساحرة.

سيل: مازلت لا تعرف كيف فعلتها؟

جاك: أنت لم تفعليها.

سيل: لا أستطيع أن أحسب، هذا كل ما فى الأمر. لقد صنعت حيلة.
(سيل تستأنف اللعب بمفردها).

لو أن غالبية تعبيرات سيل المتغيرة قد تم تفسيرها على أنها أوامر وتعبيرات جاك على أنها مجموعة موافقات. ومن ثم فالعلاقة بينهما يمكن أن تبنى بشكل مختلف تمامًا بالنسبة للتغيرات التى تبنى على الطلبات. وهكذا بشكل عام كثير من أنماط التعبيرات المتغيرة المختلفة يمكن أن تبنى بالنسبة للعمليات النمطية فى هذا النص. إن التغيرات التى تبدو مزحة ودية يمكن أن تبنى على أنها عرض شاق جدًا وتهديدى وتأخذ العلاقة شكل أزمة أو يمكن أن تبنى على إنها طريقة لإظهار علاقات ناجحة مدعمة، إن تفسيرات المعنى لهذا النص لا تكمن فى النص لكنها تحدث باعتبارها جزءًا من عملية الأداء المسرحى لمعانى النص فى التحليل، والبروفات والإخراج، والاستقبال المسرحى الذى يجرى على خشبة المسرح؛ إن العملية تتضمن معنى أكثر مما تعنى الكلمات التى يمكن أن تظهر بها.

فى دراسة لـ رونالد ماكوينى عام ١٩٥٩عن الإخراج الإذاعى لمسرحية"جمرات" (بيكيت،٢٢٢:١٩٧٠) راح كلاس زيليا كوس يناقش طول وقفات الصمت (وهى تقدر بالثوانى) كما يظهر فى الحديث الآتى:

> **هنرى:** من بجانبى الآن؟ وقفة (٣ثوان)، رجل عجوز، كفيف وأحمق وقفة(وقفة ٤ ثوان) عاد من الموت كى يكون بجواري (٤ ثوان) كما لو أنه لم يمت (ثانيتان) لا ببساطة عاد من الموت كى يكون فى هذا المكان الغريب (٥ ثوان) هل يستطيع سماعى، (٣ ثوان). نعم لابد أنه يسمعنى (٣ ثوان) تحبيننى (٣ ثوان) أنا أقول إن الصوت الذى

تسمعه هو صوت البحر نحن نجلس على الشاطئ (٣ ثوان) لقد
ذكرت ذلك لأن صوت البحر غريب جدًا لا يشبه صوت البحر، فإذا لم
تكن قد رأيته وماذا كان فلن تعرف ما كان (٥ ثوان). إنها آثار
حوافر. صمت

صوت أعلى (٣ ثوان)- حوافر!!

يكون الحديث فى النص ٤٨ ثانية تتوازى مع ٥٠ ثانية من الوقفات- بعضها طويل جدًا فى زمن الأداء الإذاعي. ولكن لا توجد إشارة مباشر ة فى النص الدرامى المكتوب تشير إلى مدة الوقفات بالرغم من وجود إرشادات الموافقة. وبتعبير آخر فإن زمن الإنتاج له دقيقة و22 ثانية وهو مرة أخرى وقت طويل جدًا من الراديو بالنسبة للأحاديث القصيرة:

هنرى: كتاب صغير (وقفة) هذا المساء. (وقفة) لا شىء هذا المساء.
(وقفة) غدًا... غدًا...
السباك فى التاسعة ثم لا شىء بعد ذلك (وقفة) ارتباك،
السباك فى التاسعة؟ (وقفة) آه: نعم.
النهاية (وقفة) الكلمات (وقفة) يوم السبت.. لا شىء.
الأحد.. الأحد.. طوال النهار والليل لا شىء (وقفة) لا صوت.
(بيكيت، ١٩٥٩: ٣٩)

لو أن الشخصية توقفت عن الحديث فى الراديو لأية مدة من الوقت فإن هناك خطرًا أن يمثل هذا الصمت إشارة إلى أنهم لم يعودوا هناك. الحقيقة- فى أمور كثيرة تعتمد على الإشارة بأنهم هناك والوقفات الطويلة يمكن أن تحول دون ذلك. فقرارات رونالد ماكوينى بالنسبة لهذه الأحاديث كانت قرارات نابعة من الأداء المسرحى، مستخدمًا النص الدرامى واضعًا تركيزه إخراج ليس فقط ماذا يعنى النص الدرامى ولكن تركيزه الأكبر على كيفية أداء هذه النصوص. وخاصة من حيث التحليل والإخراج المسرحى لها هذه الكيفية لم يكن مشارًا إليها فى النص الدرامى.

فى دراسة مشابهة قام بها مارجورى لايت فوت (١٩٦٩: ٣٩٢) بفحص تسجيل ديكا من إنتاج راديو نيويورك وإخراج إى مارتن بروان مسرحية "حفلة كوكتيل" (ليوت، ١٩٤٩)، مركزًا اهتمامه على الطريقة التى تم بها إحداث توتر فى الشعر المرسل، فى مقال أكاديمى للناقد الأدبى دينيس دينيجو (١٩٥٩: ١٣٢) يشير إلى التوتر كما يأتى:

أليكس: آه، فى تلك الحالة، أعرف ما سوف أفعله.
سوف أعطيك مفاجأة صغيرة.
أنت تعرف أنا أشهر طباخ.
سوف أذهب مباشرة إلى مطبخك الآن.
وسوف أعد لك عشاء خفيفًا ممتازًا.
تستطيع أن تتناوله بمفردك وبعدها سوف نتركك.
برهة يمكنك أن تتمشى مع بيتر.
و لن أزعجك.

إدوارد: عزيزى أليكس.

توجد ثلاث نبرات بوقفة، وصف لايت فوت التسجيل بأنه يحتوى على أربع نبرات بدون وقفات. واضعًا فى اعتباره الموقف الدرامى وشخصية أليكس والأهمية النسبية كما يقال (لايت فوت، ١٩٦٩: ٣٩٢).

يبنى دونو أوزانه الشعرية على النهج الشعرى الذى وضعه إيليوت حيث يعتمد هذا النهج على تنويع طول البيت الشعرى وتنويع عدد مقاطع الكلمات، ويبدو أنه لا يحمل أى شبه بالنسبة للتطبيق المسرحى الفعلى لهذا التنويع فى الانجليزية الذى يعرضه لايت فوت بأنه عبارة عن نبرة محددة الوقت وليست مقاطع محدودة الوقت بالنسبة للغة،ومن ثم وضع أربع نبرات معدلاً أكثر توافقًا ليعطى تفسيرًا للشخصية والموقف الدرامى كما أن الخصال المرتبطة بحديث الشخصية تؤثر على طريقة الفهم أو القراءة (لايت فوت، ١٩٦٩: ٣٩٣) ٠القرار الذى يحسم بين ثلاث نبرات أو أربع، لا يتم صياغته فى النص الدرامى إنه قرار درامى، مسرحى يحدد من خلال أسباب خاصة بالأداء المسرحى "الأب" فى مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" (بيرانديلو، ١٩٥٤: ١٧) يؤكد ذلك جيدًا.

ولكن لا نستطيع أن نراه هنا فنحن السبب فى كل مشكلة ! فى استخدام الكلمات! كل واحد منا بداخله عالم من الأشياء وكل واحد منا لديه عالمه الخاص به - كيف نفهم بعضنا البعض لو أننى وضعت بداخل الكلمات التى تحدث بها الإحساس والقيمة للأشياء كما أفهمها من وجهة نظرى بينما وفى الوقت نفسه لابد لمن يستمع إليها يقترح لهذه الأشياء الإحساس والقيمة التى يفهمها، التى توجد بالعالم الذى نعيش فيه.

فى إطار هذا المعنى الذى يجد كثيرًا من الناس أنفسهم عاجزين عن أن يصفوا هذه العوالم، لأنه بالرغم من أننا قد نكون مدركين للمعانى المتضمنة التى كثيرًا ما نكون عاجزين إزاءها عن طرح أسئلة مثل: كيف؟ لماذا،أين، تتطور هذه المعانى؟ معظم قراء هذا الكتاب كما قد أتخيل فى موضع ما فيه أو آخر، سوف يقولون شيئًا مثل"لم يزعجنى شئ ما من قبل بمثل ما أزعجتنى كثيرًا الطريقة التى قيل بها" ولكن من المحتمل أن توجد صعوبة فى الوصف الدقيق مثل "لماذا كان بهذه الطريقة التى أصبحت أكثر أهمية من الكلمات نفسها "مثلما حدث فى مسرحية " الأيام السعيدة" (بيكيت، ١٩٦١: ٢٠). حيث يقول لـ ويلى الكلمات تفشل، حينما توجد أوقات تساعد على ذلك، ومن ثم يتوجب إعادة تكرارها لأن ويلى لم ترد عليها .وفى هذا الصدد يقول السيد وولتر وهو واحد من الشخصيات فى مسرحية"الهذليون" (جريفز، ١٩٧٦: ٢٠) يقول:

إنها ليست نكت- إنها ما تستقر خلفهم إنه الاتجاه: الكوميديان الحقيقى - الرجل المقدام يتجاسر ليرى ما يخجل منه مستمعوه ويخافون التعبير عنه وما يراه هو نوعًا من الحقيقة عن الناس وعن مواقفهم وعما يجرحهم ويرعبهم ويعوقهم، وفوق كل ذلك عما يشغلهم، الفكاهة تفك التوتر وتقول ما يمكن قوله، أى مزحة، جميلة جدًا، ولكنها مزحة حقيقية. النكتة التى يقولها الممثل الكوميدى يجب أن نفعل ما هو أكثر تحريرًا للتوتر ويجب أن تحرر الإرادة والرغبة، يجب أن تغير الموقف.

يقول ادوارد بوند إنه يعتقد فى الصور أكثر من الكلمات وربما تكون مثل هذه الصور أكثر تأثيرًا على إدراكه بشكل أكبر من الكلمات التى يكتبها أخيرًا (أندرسون، ١٩٨٠: ١٤٨). وبالمثل فإن هارولد بنتر وكذلك صموئيل بيكيت قد كتبا عن أن ما يثير اهتمامهما أكثر هو الأشكال والأبنية الفنية. ويتساءل بيتر بروك هل توجد لغة تكون أكثر إثارة للكاتب مثل لغة الكلمات، أهناك لغة الأحداث؟ لغة للأصوات، لغة للكلمات باعتبارها جزءًا من الحركة كلها مثل الكذب، كلمة المحاكاة الساخرة، كلمة (الهراء)، كلمة التناقض، كلمة الصدمة، كلمة البكاء؟ إذا تكلمنا فنحن نقصد ما هو أكثر من حروف الهجاء نقصد أين تقع هذه الكلمات (بروك، ١٩٦٨: ٤٩).

الصدمة الكلامية:

بحث أنطونين أرتو عن بديل مسرحى، عن لغة حيث:

> الكلمات لا تقول كل شىء، وبطبيعتها ولأنها ثابتة أحيانًا وهى للجميع كذلك فإنها توقف وتعوق الفكر بدلاً من أن تسمح له بحرية الحركة وتشجعه على التطوير.. للتحدث باللغة أنا أضيف لغة أخرى محاولاً الاحتفاظ بفاعليتها السحرية القديمة حيث تتكامل الكلمات بمعانيها وطاقتها الكامنة التى كادت أن تنسى (هايمار، ١٩٧٧: ٨١).

إن اللغة التى أضافها تخلق مشكلات بعينها لطاقم الممثلين. على سبيل المثال: كيف يؤدى الممثلون دور بياترس لوكريتيا فى مسرحية "آل سينشى" يبدأ الحديث حيث يقول أحدهما!!!! ليجيب الآخر!!!! عن هذا يكتب لايبل قائلاً فى مثل هذه اللحظة يجب على الممثلين أن يوظفوا إدراكهم واطلاعهم على الحياة والعوالم من حولهم كى يعبروا عما تعجز الكلمات عن التعبير عنه، إنه ليس درسًا سهلا يعطى للممثل.

كان أرتو يبحث عن اللغة المسرحية التى تكون أكثر حركية ومرونة من الكلمات التى تتضمن كل شىء يمكن أن يكون واضحًا ومعبرًا بشكل أساسى على خشبة المسرح والذى ينصب أولاً وقبل كل شىء على الأحاسيس بدلاً من كونها منصبة فى المقام الأول على العقل كما هى لغة الكلمات (أرتو، ١٩٥٨: ٣٨).

يتيح خوف أرتو مما يسمى"ديكتاتورية الكلمات" التى يمكن أن تقوده هو والآخرين إلى موضوع يعطى السيطرة، فى وضع المعانى الدرامية للمخرجين والممثلين السيطرة المكفولة بشكل طبيعى للكتاب فقط والتى لا تزال موجودة فى العديد من دوائر الكتابة، على سبيل المثال يكتب راسل تويسك فى جريدة "الأوبزرفر" الصادرة فى (٩ يوليو ١٩٨٩) تعليقًا على قراءة جون لوكارى لكتابه "المنزل الروسى" فى إذاعة الـ (بى - بى - سى) يكشف لوكارى عن رغبته العارمة كى يصبح ممثلاً، هناك شىء جديد فى سماعه ينتقل إلى اللهجة العامية التلغرافية، يؤدى أصوات النساء يحيرنا، يضللنا ويخدعنا من خلال طريقة جديدة تمامًا، ولكنها طريقة جديدة لتحايل الممثل المحترف، لا يوجد فى رأيه الكثير ولكن بجانب النص يضيف المزيد إلى ما يرويه. إن مناهضة هذا النمط من الأسلوب قد مكن أرتو من الهجوم على العلاقة بين عملية الكتابة وعملية الإخراج المسرحى الذى يرى الخلاف بينهما ليس مهمًا .الهروب من ديكتاتورية الكلمات يستوجب التركيز بشكل مكثف على الأداء

العملى المسرحى الذى يتضمن الأحاسيس بشكل كلى وليس فقط الألفاظ اللغوية. وهذا يفضى إلى مسرح تكتيكات الصدمة الذى يفضى إلى اللغة المسرحية التى لم تعد تعتمد على الحديث المتبادل ولكن على ما يتضح من خلال كلمات أرتو الآتية:

> اللغة الوحيدة التى أستطيع استخدامها مع الجمهور هى أن أخرج القنابل من حقيبتى وألقى بها فى وجهه مع إشارة متميزة للهجوم وهذه الضربات هى اللغة الوحيدة التى أشعر بإمكانية التحدث من خلالها (هايمان، ١٩٧٧: ١٣٥).

مثل هذه الصدمات التكتيكية اللغوية تستخدم بشكل واسع فى المسرح المعاصر وقد حققت نجاحًا من خلال مسرحية "سيدة داريو فو"، وتعد تلك لغة مسرحية مبتكرة تشكل ما يشبه الكرنفال يضم بشكل موسع مصادر لعدد من اللغات من أجل خلق التطبيق المسرحى الذى يتطلب تغيير الثقافة العالمية المميزة لها (المشتركة فى مستواها مع عدد من اللغات) ولعل المرادف الانجليزى المباشر لكلمة (أنت) تأتى فى ترجمة جيليان هانا لاسم "إليزابيث، أوشكت بالصدفة أن تكون إمرأة"(فو، ١٩٨٧)، حيث خلطت بين عناصر من تنويعات بريطانية للإنجليزية،الإنجليزية الحديثة، البدائية والألفاظ الإنجليزية منطوقة باللهجة الايطالية وما إلى ذلك.

وتقدم هانا ملحقًا يعطى مجموعة أحاديث مهدية فى مسرحية "العجوز غير المهذبة" فى معيار إنجليزى وليس ترجمة، ولكن قاعدة يعمل من خلالها الآخرون وفق تنويعات لغوية متوافقة مع التطبيق المسرحى الخاص بها ، هذا الحديث الخاص يفسر سلوك هاملت وانعدام قدرته على تحكيم عقله.

يعتمد العمل فى أغلبه على المواقف أكثر من خلق الشخصيات الدرامية وبسبب إسراف فى ذلك فإن ترجمة " سيدة " تصبح فى الغالب مستحيلة عمليًا وذلك لأن معيار قواعد النحو تم تقويضها من أجل التركيز على المعنى كما فى عمله الأصلى باللغة الايطالية - التنويعات اللغوية اللاقياسية للثقافة العامة للجماهير، كل ذلك يجب ألا يستبعد لأنه ثقافة بديلة.ولكن لأنه لغة مسرحية صممت من أجل التأثير سياسيًا على قضية الثقافات المختلفة وتقديمها ليس على أنها الأخيرة ولكن باعتبارها جزءًا من الثقافة السائدة المتعددة: معارضة للأحادية والنخبوية التى تميز ثقافة أقلية واحدة. على سبيل المثال معيار الانجليزية البريطانية، المنطوقة.الحديث المتبادل بين جويس وويلسون المنشور فى نص إذاعى بعنوان "المتوحشّ على الدرج" يمكن أن يمثل لأسباب مشابهة:

ويلسون: (ضاحكًا). لقد جئت إلى الحجرة.

جويس: أنا آسفة لابد أن هناك خطأ ما. فأنا ليس لى علاقة بتوزيع الغرف. اسأل عن ذلك فى مكان آخر.

ويلسون: أنا لست ملونا لقد نشأت فى المقاطعات المحيطة بلندن.

جويس: إن هذا لن يجدى نفعًا معى. أنا آسفة.

ويلسون: هل هذه هى الحجرة؟

جويس: إنها حجرتى.

ويلسون: لا استطيع مشاركتك فيها؟ مالذى تطلبيه لإيجارها؟

جويس: أنا لم أطلب أى شيئًا.

ويلسون: أنا لا أسألك صدقة. سوف أدفع لك من أجل الحصول على حجرة لى.

جويس: لابد أنك طرقت الباب الخطأ إنى آسفة. وسوف تورط نفسك فى مشكلات (تحاول أن تغلق باب الحجرة , ولكن ويلسون يعرقل ذلك بوضع قدمه أمام الباب).

ويلسون: هل لى أن أدخل؟ لقد مشيت كل هذا الطريق إلى هنا (وقفة. يبتسم).

جويس: فقط لمدة دقيقة.

(تأذن له بالدخول وتغلق الباب. وهو يجلس فى الحجرة).

إننى مشغولة جدًا. كما أن قدمى تؤلمنى اليوم

ويلسون: ماذا لو تعدين لى كوبًا من الشاى؟ أنت عادةً تعدينه فى هذا الوقت.

جويس: (تومئ برأسها موافقة. تذهب إلى بالوعة الحوض وتجذبها بحدة).

جويس: كيف عرفت؟

ويلسون: آه، لقد جمعت كل أنواع المعلومات المفيدة من أجل وظيفتى.

جويس: ما هذا؟

(تصب الماء من الغلاية فى إبريق الشاى)

ويلسون: أنا حلّاق رجال.

كان أخى يعمل بهذه المهنة حتى أصيب فى حادثة.

(تضع السكر فى كوب الشاى الخاص به ثم اللبن)

جويس: ماذا حدث؟

ويلسون: لقد صدمته شاحنة.

(جويس تصب الشاى الخاص بها)

جويس: هل كان عنده وشم؟

ويلسون: أسمعت عنه؟

جويس: لقد سمعت عن وشمه.

يبدأ كل حديث بطرق مألوفة متوقعة ولكنه ينتهى بطرق غير متوقعة إنه التضمين اللغوى غير المتوقع الذى يمكن أن يستخدم من أجل تسليط الضوء على المألوفية (فيما يتعلق بإشارة ويلسون بكونه أسود وإشارة جويس إلى الاوشام وغير ذلك) ومن هذا التركيز يمكن ان يتم نقدها تستهل "المتوحش على الدرج" فى بدايتها على سبيل المثال هكذا:

جويس: هل تسلمت وظيفتك اليوم؟

مايك: نعم يجب على أن أكون فى محطة كينجز كروس فى الساعة الحادية عشرة حيث سأقابل رجلاً فى دورة المياه هناك (أورتون، ١٩٦٧: ١٣).

يمكن بعزل هذه الكلمات ألا تشير إلى طريقة راديكالية للتنويع فى اللغة ولكن تغيير القالب بالتأكيد يمكن أن يشير إلى ذلك. إن ذلك يعد دفعة منطقية ضد تمييز الأحادية، النخبوية للثقافات وإنها تجعل كثيرًا من الدراما الإنجليزية المعاصرة بارزة ومختلفة لغويًا ومهمة سياسيًا.

يستخدم ستيفن بيركوف مثل داريوفو اللغة المسرحية فى بعض النصوص التى تصدرت مقدمة هذا التطبيق المسرحى على سبيل المثال سيلف فى مسرحية "فى الشرق" (بيركوف، ١٩٧٧: ٢٤).

سيلف: غادر هذا الجمع. أنت فى عجلة ليس هناك طريق من أجلى كى أصبح ضائعًا، كبيرًا جدًا... صغيرًا جدًا بطيئًا جدًا.

أنا أنيقة جدًا بالنسبة لك تحرك مثل ما تمنيت فى أحلامك

(فى الليالى السعيدة) أنا محض سعيدة نقية من القذارة

فى كل جانب من الميدان المعطف الخيالى الواقى من المطر.

كلها تتضخم عن آخرها إن الرأى فى رأسك

النار التى تستخدمها لتشعل النار فى زوجتك القديمة

المواقد المألوفة...

يمكن أن تعد اللغة اللاقياسية هنا على أنها الرد المتضارب مثل أعمال كل من "جو أورتون، وإدوار بوند وهوارد بريتون وكاريل تشرسل" للسيطرة من خلال الآخرين عن

طريق إحراز الصدارة فى تنويع اللاقياسى للغة والبارز جدًا من أجل النقد وفى بعض الحالات الأخرى من أجل قلب هذه السيطرة.

ويمكن أن يظهر ذلك بوضوح فى استخدام لغة التسيتسوتال فى الكتابات المعاصرة للسود من جنوب إفريقيا ومن نواح كثيرة فإن سياسة التمييز العنصرى قد أفضت إلى رفض راسخ للغات التقليدية المحلية فى جنوب أفريقيا ومناطق التسيتسوتال لتبدع لغة معبرة عن مدنية السود تتألف من لغات أفريقية، لهجة ثقافية بديلة لخليط من إنجليزية السوتو ولهجات محلية متنوعة للسوتو، والعديد من اللغات السائدة فى جنوب أفريقيا لتتطور معًا حتى تصبح لغة للمقاومة (روبرت كافان،١٩٨٥: ٢١٣) يعطى مثالاً من مسرحية "مفترق الطرق" (الورشة، ٧١: ١٩٧١).

سيلانينج: يذهب إلى بيتر ويفاتحه بالكلام بوقاحة.

سيلانينج: أهلاً. أيها الولد العاشق.

بيتر: يحرك الجريدة إلى أسفل باستهانة أهلاً.. دودا.. جوبيانج.

سيلانينج: كى تنج.. أوكاونا؟

بيتر: من أين أتيت؟

سيلانينج: أنا من ديبكلوف.

بيتر: جى جول ويرديبكلوف.

سيلانينج: يا كى جولالى مادوبولا.

بيتر: مونى جول فى ديبكلوف أونس فان داهوموجيس.

وكما يوضح كافان إن استخدام لغات مثل هذه فى النصوص الدرامية المكتوبة بالإنجليزية ليست من أجل إحداث الأثر الكوميدى، بل إنها حركة سياسية من أجل بناء الأهمية التى تتزايد فى كل يوم للغات فى الميادين العامة كصورة لمقاومة التمييز الذى تحظى به لغات الأقلية وهى الإنجليزية واللغات الأفريقية والاستبداد الذى يجلبه هذا التمييز. وتوجد بطبيعة الحال صور كثيرة لهذا الاستبداد: دج وسن شخصيتان فى مسرحية "ليلة لجعل الملائكة تبكى" (تيرسون، ١٩٦٤) يصطادان الأرانب البرية مستعينين بالنمس الذى كان موجودًا فى الحفرة:

سن: هى.. فى الداخل.

دج: يا إلهى - إنها معهم - الواحد الذى فى الخلف يرى النمس وهو ينظر إلى الأرنب الآخر والذى فى الأمام عند نهاية الحفرة، النمس لا يستطيع

الحصول عليهما، ولكن لا يزال يتحين الفرصة للانقضاض على رقابهم. يمكن أن يشعر بذلك دون أن تشعر باهتزاز الأرض. الأرانب ترتعش فى دمائها وأيضًا رؤوسها ترتعش.

لقد وصف أحد النقاد لغة هذه الشخصيات الدرامية بأنها اللغة الممتلئة بالحسية البدائية لأنهم لغويًا يلوثون أيديهم فى أعماق الأرض ويظهرون أكثر دموية وميلاً لسفك الدماء، سلطة آلهة البدائية (الفجرين،١٩٧٥: ١٧٩). أنا أشك فلو أن هذه الشخصيات الدرامية تملك اللغة التى يشار إليها بشكل واضح على أنها لغة قياسية أو سماد البورصة المطوق الإنجليزى الجنوبى. لقد كتبت الفجرين بهذه الطريقة، لماذا؟ لأن هناك تطورًا ناميًا يحدث على مدار سنوات عديدة للدمج بين الثقافة العليا وتعقيد الإنجليزية القياسية، المكتوبة والإنجليزية الأدبية ومن ثم التعقيد الأدبى والانحرافات عن ذلك وغالبًا لا ينظر إليها على أنها إشارة للغة اللاقياسية، ومن ثم الشخصيات والمواقف الدرامية اللاقياسية ولكن لمستوى اللغة البديلة والمستوى البديل غير المشوه للغة، ونقص فى الثقافة، والشخصيات الدرامية. إن النص الأدبى الذى يحمل أفكارًا عن المستوى الأعلى للثقافة وأفكار العلاقات الفوقية والتحتية.

ولقد حارب سام شيبارد وهيث كوت وليامز وغيرهما من الكتاب الأمريكيين بضراوة من أجل التغلب على سيطرة نمط التعبير المستبد وذلك بمحاولة اكتشاف تنويعات معاصرة للإنجليزية الأمريكية فى اليد الخفية (شيبارد، ١٩٧٥). ويلى شخص غير سوى وبلو عامل كبير السن.

بلو: ماذا فعلت أيها الصبى؟

ويلى: لقد قطعنا خط العرض الآن ! الآن!. أشعل به النار ! أحرقه ! الدوران حول محور ارتكاز: "أربعون" "صفر" اثنان! من نقطة تقاطع المدار بين! نقطة التقاطع! لقد احترق التقاطع الخاطئ! الخاطئ! صحيح ذلك! قف! قف! غير ذلك ٨٠ ياردة غربًا! اجعله نحو الغرب! لا تبطئ إشعاع الراية! اجعلها دائمًا على أهبة الاستعداد (شيبارد، ١٩٧٥: ٥٤).

سيسكو، صديق قديم لـ بلو يتحدث بطريقة صحيحة تمامًا. الآن أنت تمسك بالنار هناك بينما أخرج أنا عباءتى "تنويع فى اللغة" (شيبارد، ١٩٧٥: ٥٥). وهو يلحق بـ بلو، وبعد فترة قصيرة:

يدخل طالب ثانوى يترنح من التعب فى صياح شديد فى مقدمة فريق المدرسة العليا. هو ذو شعر قصير جدًا، يرتدى سترة قائد الفريق مطبوع عليها حرف " أ " ويمسك ببوق على مقربة من شفتيه، أنفاسه السريعة واهنة جدًا تقارب رسوخ قدميه.

الطفل: أيتها الأمهات الخرفات فلتمتن. أنتن فى حالة جيدة كالموتى، فقط انتظرن حتى ليلة الجمعة سوف تمسح ممتلكاتكن من على الخريطة! لن تكنّ هناك حتى أرى أركاديا عالية باقية!، أتعتقدن أنكن سوف تكونن ملعونات مخدوعات بسبب أن آباءكن أثرياء! لأن أرجلكن العجوز وجهت إليكن اللعنة سفينة وكارت ائتمان من أجل عيد الميلاد (شيبارد، ١٩٧٥: ٦٠).

هذه هى تنوعات اللغة التى تقف فى مواجهة الثقافة المسيطرة – ليس لأنها لغات ضرورية للأقلية أو لأنها تنتمى إلى ثقافات بديلة مميزة، و لكنها تهدد المعايير اللغوية المحددة فى التيار المستمر والمتردد، على سبيل المثال:

وبالمثل فى " أسنان الجريمة " (شيبارد، ١٩٧٤) فإن هوس وهو مغنى ثرى على أسلوب ألفيس بريسلى ، وكرو وهو يعمل بشكل جاد وليس له وظيفة ثابتة وكذلك كيث ريتشارد ينشأ بينهم صراع حول أساليب اللغة والمجال والطريقة والمغزى لكل ما يربط اللغة بالثقافة الشعبية المعاصرة، وفى كل ما يقولون وبكل الطرق التى يقولون بها ومن الناحية الجنسية والنموذج المسيطر للغة والثقافة.

هوس: لدى شعور أنك قد أتيت من هذا الطريق – إحساس.
لقد قلدت أسلوب "الحلب" صباح أول أمس حتى استحضرت نفسى وأنا أسير فى هذا الطريق.

كرو: بارد. مكسو بالجلد - جليدى تمامًا مقاعد خلفية لظلمة الليل.
وتمهد لوقت الراحة. لديك فرو على جسدك فى هذا الجذع.

هوس: نعم. نعم. لقد دخلت فى حالة من الملل. سوف أخرج الآن.

كرو: لقد حاكيت نموذج النزاع حتى هذا الحد. الحيوان يقول لا.
الدم الذى يتدفق فى هذا الممر أكدر هل أنا مصيب أم مخطئ؟

هوس: أنا مصيب على ما أظن ألا تستطيع أن تساعدنى فى اللغة أيها الرجل.أنا عجوز جدًا كى أتتبع هذا الأسلوب.

كرو: اختر لغة الملاحين وتجار الجلود (شيبارد، ١٩٧٤: ٤٦).

وكما توصى الدعاية المصاحبة للنص المطبوع؟ فإنه بينما وضع دعاية مغاليًا فيها فى الطبعة المنشورة من مسرحية "التيار المستمر / التيار المتردد" فإن ثمة مسرحية جديدة تجرى صياغتها من أجل اكتشاف التناقضات غير المسماة وغير المفصلة بين البشر فى الحديث... إنه السؤال عن اكتشاف الأدوار التى بها تقوم الحركة على الأساليب من أجل بناء هويات لاقياسية لجعلها تجرى بشكل طبيعى:

كرو: تعال فى حلم مبتل، تبول على الوسادة، تعرى على الوسادة، فى السرير، فى الحمام، اضرب هذا الجسد حتى الوجه فى المرآة - إضربه لينسلخ عنه الجلد. إضربه حتى يسيل الدم وتبول على هذا الدم الموجود على الأرض - خبئ هذه الصور القذرة. من المدرس.

هوس: لم يحدث ذلك مطلقًا ! لقد أصبحت شخصًا لا يؤتمن.
تخلص من هذه الثقة واجه نفسك ليس أنا.
كف عن مضايقة كرو. التاريخ لن يقطعها تاريخى فى الحقيقة. (شيبرد، ١٩٧٤: ٥٥)

من أجل تسليط الضوء على الصراع بين القياس واللاقياس والمميز والشاذ من الحديث. فى المشهد الثالث من افتتاحية مسرحية "الإمبراطور جونز" (يوجين أونيل، ١٩٢٢: ١٧٢) يوجد تناقض واضح بين لغة الإرشادات المسرحية المكتوبة ولغة الشخصية الرئيسة جونز:

> الساعة التاسعة مساء فى الغابة ظهر القمر ناشرًا أشعة نوره على أوراق الأشجار العالية ليظهرها بشكل واضح. تلمع لمعانًا غريبًا يظهر فى مقدمة المشهد سور منخفض من الشجيرات النامية والنباتات المتسلقة. تكون سياجًا فى شكل ثلاثى حول أرض خالية من الأشجار. خلف ذلك ظلمة كالحة للغابة تشبه مدينة أو قلعة محصنة. يوجد ممر يؤدى إلى مساحة خالية من جهة اليسار فى الخلف. المنطقة الخالية من الأشجار من جهة اليسار يتسع فى مؤخرته ليصل إلى اليمين فى بداية المشهد لا يمكن رؤية شئ بوضوح كثافة وضبابية المشهد. وقع أقدام شخص ما يمشى ببطء عبر الممر الوعر من اليسار. يسمع صوت جونز يعلو تدريجيًا ويظهر بوضوح فى تأثير مبهج ليتغلب على رعشة جسده.

جونز: لقد بزغ القمر، أتسمع هذا أيها الزنجى؟

إن القمر يعطيك نورًا كافيًا، فلن تصطدم رأسك أيها الأبله بجذوع الأشجار ولن تخدش الشجيرات جلد رجليك. الآن الطريق واضح أمامك - تشجع إذن، من الآن فصاعدا ستكون قويًا ويقظًا.

إن اللغة الإنجليزية الأمريكية العادية التى كُتبت بها إرشادات المسرحية تتناقض بشكل واضح مع لغة جونز بالنسبة للكتابة المسرحية فى وقتها ولغة الإرشادات المسرحية لابد أن تكون لغة معظم الشخصيات (عدا الكتابات التى تتميز بالأثر الكوميدى) لغتهم ليست مميزة (واضحة) وتبدو استثنائية أو تشكل تهديدًا. أما لغة جونز فى الجانب الآخر فإنها تتناقض مع هذه اللغة القياسية غير المميزة. وتبدو بشكل واضح تمامًا على أنها لغة مختلفة، إنها بهذا التميز يمكن أن تشوش على المعيار اللغوى المحدد بشكل متعارف عليه. ومن هذا التشويش تنبع الدعوة إلى التغيير. إنها تشير إلى الاهتمام السياسى الضئيل، حيث تطوير لغة أونيل فى هذا التوقيت يمكن ألا يمثل تمامًا التنويع الخاص الذى كان يقصده. وما يعد أكثر أهمية باعتباره أثر لذلك هو أن التنويع اللغوى قد تم تحريفه لأنه قد وصل إلى جمهور العامة من الأمريكيين الذين لم يعتادوا سماعه باعتباره جزءًا من ثقافتهم السائدة. والخلط بين قوالب المفرد والجمع والنفى المزدوج قوالب الضمير الأول والثانى مع الشخص الثالث والاختلافات فى نطق الكلمات بشكل واضح وغيرها ارتقت أهمية اللغة على أنها خليط من التنوعات كى تقدم عن طريق بناء لغة واحدة على أنها مميزة فى مواجهة الأخرى.

ولذلك فعلى سبيل المثال فى مسرحية "كل الملائكة لها أجنحة" (أونيل، ٩٢٥)، توجد اختلافات بارزة تم بناؤها بين التنويعات اللغوية للشخصيات الدرامية من السود والبيض عن طريق اختلاف بسيط جدًا أغلبه يرتكز على الحدود الفاصلة بين " أنت " و" أنتم " فى اللغة الفرنسية أو " أنت " و" انتم " فى اللغة الانجليزية البدائية الحديثة فى بعض اللهجات الانجليزية المعاصرة السائدة عن طريق التعرف على الشخصيات التى تقول أنتم أو أنت، إنها ليست فروق بارزة ساذجة وضعت ببساطة من أجل تمييز التنوعات اللغوية للشخصيات المختلفة. إنها إشارات سياسية للوضع الاجتماعى والسلطة.

فى مسرحية "مقدم الثلاج" تستخدم أونيل ثلاث عشرة لهجة مختلفة ومستويات من الحديث بين الشخصيات الدرامية بقدر علاقات القوة والأوضاع الاجتماعية المختلفة، لارى

وباريت، يمكن التعرف عليهما من خلال الاختلاف بين التعبيرات البسيطة (التى تتمشى مع النظام المألوف)، والتعبيرات المعقدة (التى تنأى عن النظام).

لارى: حسنًا هذا يوضح لماذا أوافق على الحركة لو أنها جعلتك أكثر اطلاعا ومهارة عند أى مستوى أنت ترى أنه لم يحدث شيئا مع أمك.

باريت: (يبتسم فى سخرية) آه، بالتأكيد أنا أرى ذلك.
ولكن على ثقة تمامًا من أن أمك كان تفكر دائمًا أنه كان يقع على عاتقها أنت تعرفها، أنت تعرفها يا لارى - كى تسمعها استمر أحيانًا.
أنت تعتقد أنها كانت بمثل هذا النشاط.

لارى: (يحملق فيه، مرتبكا، رافضًا كلامه.. بحدة).
ذلك ما يحلولك أن نتحدث به بعدما حدث لها!

باريت: (فى الوقت نفسه مرتبكا وشاعرًا بالذنب) لا تفهمنى بشكل خاطئ. لم أكن أسخر إنها مجرد مزحة لقد ذكرت لها الشىء نفسه مرات عديدة كى أمزح معها ولكن أنا أعرف لم يكن على التحدث (فى مثل هذا الأمر) الآن. لقد واصلت نسيان أنها بالسجن. تحظى بحرية واسعة... إننى... ولكن لا أريد أن أفكر فى ذلك (يتحول لارى إلى حاله من الشفقة المحيرة بالرغم من حالته الأولى.. باريت يغير موضوع الحديث).
ماذا كنت تفعل طوال كل هذه السنوات منذ أن تركت الساحل؟

لارى: (بنبرة ساخرة) لأنى استطيع أن أساعده فى عمله لو أننى غير مؤمن بهذا النشاط، فإننى أومن بأى شئ أخر خاصة فى هذه الحالة الراهنة.
لقد رفضت أن أكون عضوًا نافعًا للجميع.
لقد أصبحت فيلسوفا سكيرًا متسكعًا وأنا فخور بذلك.

(على نحو مفاجئ تصبح نبرته أكثر حدة فى لهجة تحذيرية غاضبة).

اسمع أتمنى أن تدرك ذلك بنفسك فلدى أشيائى الخاصة ولدى أسبابى فى الإجابة عن الأسئلة الوقحة من أى شخص غريب. ولذا فكل ما قلته لى هو كذلك. إننى لدى شعور قوى بأنك قد جئت إلى هنا تتوقع شيئًا منى أنا أحذرك منذ البداية، ولذا فلن يكون هناك سوء فهم لذلك ليس لدى شئ باق أعطيه. وأود أن أتركك وحيدًا وسوف أكون ممتنًا لك لجعلك حياتك لنفسك.أرى انك تريد إجابة عن شىء ما. ليس لدى إجابة كى

أعطيها، لأى شخص ولا حتى لنفسى، إلا إذا استدعيت فى نفسك ما كتبه هيينى كى نحصل على الإجابة فى مقاطع كلامية.

(يتذكر ليشرح) بيتًا شعريًا بطريقة ساخرة. انظر النوم مفيد، الأحسن منه الموت فى سكينة، الأحسن من ذلك كله هو ألا تولد مطلقا.

باريت، (ينكمش فى شئ من الخوف)

هذه هى خلاصة الإجابة (ثم يبتسم فى تكلف متظاهرا بالشجاعة)

مازالت لم تعرف أبدا عندما يعود فى وقت قريب (ينظر الى الخارج).

(أونيل، ١٩٦٧: ٣٠٣٢).

يبدو أن باريت مضطهد من لارى طوال الوقت، ويظهر ذلك أكثر تعقيدًا من خلال تغيير نبرات صوته عن طريق الاقتباسات الأدبية. كيف يؤدى ممثل مسرحى دور باريت؟ فى آخر سطر بالطبع سوف يحدث اختلاف كبير حتى تتم معرفة ما إذا ما كان الاضطهاد تم بشكل ناجح أم لا. القرار الدرامى سوف تتم صياغته بحيث يحدد ما إذا كان لارى يستعيد السيطرة على الارض التى انتزعها منه باريت وحديثه ,هذا القرار سوف يتضمن التخلى عن الغالب المميز، وغير المميز فى حديث كل من لارى وباريت.

وتوجد محاولات عديده من أجل تغيير الأوضاع عن طريق تعويض اللغة القياسية المتعارف عليها ففى مسرحية لـ لورانس فيرلينجيتى، يتم تقويض اللغه الى عبارات غير شاقة تتزامن مع أحاديث شخصيات من أجل خلق ارتباك العملية التى تسمى بتجريد اللغة، ليبدو الاتصال على أنه صراع غير منطقى. وبالمثل ففى مسرحية " الإنسانية " (وولتر ها سنكلفر)

تقرأ:

مقبرة

غروب الشمس. صليب يسقط.

الكسندر ينهض من المقبرة.

القتيل: يظهر فى ثوب فضفاض.

الكسندر: يبدو فيه ضئيلا.

القتيل: لقد قتلت!!

يحاول ان يمسكه من الثوب.

الكسندر: يمد يده.

القتيل: الرأس في الثوب.

يذهب نحو المقبرة يحاول تسلقها من الداخل.

الكسندر: يلقى عليه التراب.

شبح الريح ، المصلى أصبح براقاً.

الشاب: الفتاة.

الشاب: من هناك؟

الفتاة: الجثة

تضعف الإضاءة.

الشاب: القتيل!

الكسندر: معطفك.

الشاب: يخلع معطفه عن ذراعه.

الكسندر: يغطى نفسه به.

الشاب: من أنت.

الكسندر: أنا حي.

يأخذ الثوب فوق ذراعه ويمشي.

تستيقظ الفتاة.

الشاب يعانقها.

الفتاة تصرخ: لقد خدعتك. (ستانتون، ١٩٧١: ٤٠٦).

وهكذا يكتمل بعد قليل:

المقبرة. شروق الشمس

الكسندر يدخل في ثوبه.

القتيل يظهر من المقبرة.

الكسندر يمسكه من ثوبه.

القاتل: الثوب خال.

الكسندر يمشي إلى القبر ويتسلقه.

تشرق الشمس.

القاتل: "يفتح ذراعيه" أنا أحب!!

نهاية الفصل الخامس (ستانتون، ١٩٧١: ٤٠٦) .

النزول بمستوى اللغة إلى هذا الحد الأدنى وبهذا العمل يوحى باحتمالات فهم الحقيقة بطريقة سريالية وبالأسلوب نفسه فى روزنكرانتز وجلدنسترن (ستوبارد، ٣٦). خاصة عندما يؤدى جلدنسترن دور هاملت الصغير ويقلص الدور الدرامى لهاملت إلى سطور قليلة فقط من الحديث تنتهى بـ: روزنكرانتز.

روزنكرانتز: لعلمك أبوك الذى تحبه قد مات، وأنت وريثه عُد من جديد لتجد مجرد جثة باردة، قبل أن يقفز أخوه على العرش ويستولى على أوراقه، ومن ثم يسبب إزعاجًا للاجراء الطبيعى والقانونى. لذلك الآن.. لماذا يتصرف بالضبط بطريقة تتعدى الشكل المعتاد؟

جلدنسترن: لا أستطيع أن أتخيل.

ولقد أخذ ستوبارد بهذه المرحلة الواحدة إلى حد بعيد فى حوار "هاملت دوج"،حيث قلص حوار وحركة هاملت على المسرح، ولذلك فان المسرحية كاملة يمكن أن تمثل فى خمسين دقيقة أو تقل دقيقتين فى النسخة المعدلة ، وحتى هنريك توماس ويكى ذهب أبعد من ذلك فى عام ١٩٧٩، حيث قلص لغة هاملت لتصل إلى درجة الانعدام، ومن ثم يجرى تمثيله بلا كلمات على الإطلاق. وبالنسبة لكاتب مثل ستوبارد فإن التطبيق المسرحى يتضمن هنا بما يمكن ان يجرى تمثيله على أنه ليس أبعد من دعابة خفيفة.

وبالنسبة للآخرين العملية التى أطلقت عليه عملية مهمة سياسيًا لهدم المألوفية.

هدم المألوفية

إن فكرة هدم المألوفية فى المسرح هى فكرة مهمة من أجل فهم كيفية صوغ المعانى. وعندما تؤسس فى شكل حركة أيديولوجية صممت من أجل التأثير على التغيير الاجتماعى والسياسى مثل ما حدث فى التطبيق العملى للاغتراب لـ "برتولد برشت"، وهناك وسائل فعالة جدًا من أجل فهم كيف تكتسب اللغة. ما هو أكثر حسمًا هذا التطبيق النقدى الذى يستخدم لعزل وتجديد عمليات مثل التشويش وهدم المألوفية الذى يتطور على أنه تطبيق نقدى أيديولوجى. سوف يسمح هذا لحركة يجرى صياغتها مع النقد لا تعد ملاحظة بسيطة

علـى هـدم المألوفيـة علـى أنهـا تـأثير بلاغـى وجمـالى. ولكـن كـى تظهـر هـذه العمليـة وتنقـدها بوضـوح مـن أجـل وصـف وإثبـات مسـتويات المعنـى الـذى وبطريقـة أخـرى يمكـن ألا يشـكل أهمية. تنبع أهمية هـذا النقد الأيديولوجى مـن التفسير الأول علـى أنهـا تكوينـات ديناميكيـة فعالـة للقـراءة والفهـم، التـى تأخـذ فـى اعتبارهـا دائمًـا النصـوص المشـتركة التاريخيـة التـى شكلت عملية بناء المعنى والتطبيق المسرحى الثورى.

على سبيل المثال هام فـى مسرحية "نهاية اللعبة" (بيكيت، ١٩٥٨: ٥٤) يحكـى قصـة قائلاً:

سوف أنتهى فى الحال من هذه القصة.
(صمت)
إلا إذا قدمت شخصيات أخرى.
(صمت)
ولكن أين أجدهم؟
(صمت)
أين أبحث عنهم؟
(صمت). يطلق صوت الصفارة من فمه يدخل كلوف.
دعنا نصلى للرب.

إن هـذا التخيل القصصـى يفهـم جيدًا، كمـا أنـه صـورة توضـيحية للطريقـة التـى بهـا يمكن تحقيق السيطرة علـى الموقـف عن طريـق التشـويش علـى التوقعـات المألوفـة. إنـه شـكل لهدم المألوفيـة أو للتغريب - مـا أطلـق عليـه الاصـطلاحيون الـروس بالاسـترونيا التـى تملـك القدرة على تحويل المعنى من المألوف إلى غير المألوف وبذلك يتصـدر كل مـا هـو غيـر مـألوف حتى يحدث نوعًا من التغيير التراكمى.إنها العملية التى شكلّت جـزءًا مـن مكـان معتـاد فـى العديد من النصوص المسرحية. إنها تميل أكثر نحـو هـدم المـألوف. علـى سـبيل المثـال لـو أن قارئ النشـرة فـى نشـرة الأخبـار التليفزيونيـة الأولى تـرك الـنص المعـد سـابقًا للنشـرة، وأخـذ يسرد تفاصيل عن ألامه الشخصية المعاصـرة، أو لـو أنهـا كمـا حـدث فـى المثـال الآتـى، وهـو جزء من عمل لساندرا هاريس من خلال خطاب "دور المحاكم" حيث يسيطر المتهم علـى طـرح الأسئلة:

القاضى: سـوف أمنحـك فرصـة مـرة ثانيـة. هـل تقـدم عرضًـا أخـر كـى تسـدد هـذا الدين.

المتهم: ماذا تفعل لو كنت مكانى؟

القاضى: أنا لست هنا من أجل أن أجيب على أسئلتك. أجب أنت على سؤالى.

المتهم: دور واحد للواحد وواحد للآخر. أنا أسلم بذلك.

القاضى: هل لى من إجابة على سؤالى من فضلك؟ السؤال هو: هل أنت مستعد لتقديم عرض للمحكمة كى تسدد الدين؟

المتهم: ما العرض الأدنى الذى يصلح؟

القاضى: إنها ليست مساومة إنه سؤال محدد يا سيد. هل لى من إجابة؟

المتهم: حسنا سوف أدفع للمحكمة جنيهًا واحدًا سنويًا.

القاضى: إن هذا غير مقبول بالنسبة لنا. (هاريس، ١٩٨٤: ٥).

يعد الموقف هنا متماثلاً للغاية لأن علاقات السلطة قد تم قلبها. المتهم يمارس دور المفاوض المتعارف عليه عادة وهو ليس قالبًا تفاوضيًا. وكنتيجة لكون المتهم أكثر سيطرة على مجرى الخطاب مما هو معتاد فإنه من الطبيعى أن يكون صعبًا للمتهمين أن يثيروا قضايا جديدة وأن يجيبوا عن السؤال بسؤال آخر. لأنهم بشكل طبيعى يقعون تحت سيطرة القاضى. وتقترح هاريس أن دور القضاة ليس فقط السيطرة على تغيير مجرى الخطاب، ولكن بشكل أكثر أهمية على المحتوى المقترح للخطاب فالمتهمون نادرًا ما يسمح لهم بتقديم اقتراحات خاصة بهم، أو رفض الاقتراحات التى يعرضها القاضى أو الأسئلة التى تبدو أنها للسيطرة، لأنه من خلال عملية طرح السؤال لأحد المتحدثين يصبح قادرًا على تحديد الطريقة التى يستمر بها الخطاب ومن ثم أيضًا تحديد العلاقات المشاركة من خلال بعد القوة والسلطة، على سبيل المثال:

القاضى: حسنًا من أنت- وماذا عن أبنائك الثلاثة وزوجتك الذين يعيشون معك؟

المتهم: حسنًا أنا أعرف أنهم يتسلمون معونات تكميلية سيدى،أدرك ذلك تمامًا وبالنسبة لى لابد أن أدفع كى أحدث شيئًا من التوازن أنت تعرف أننى أعرف.

القاضى: هل ستدفع أى شئ على الإطلاق؟

المتهم: لا لا أستطيع تحمل ذلك على الإطلاق سيدى أنا حصلت.

القاضى: هل تتحمل نفقة أى شخص آخر؟

المتهم: لا مطلقًا. لا. أنا أعيش من عملى سيدى.

القاضى: كم تسلمت إذن؟

المتهم: أربعين جنيهًا وخمسة وثلاثين.

القاضي: حسنًا ألا تستطيع توفير أى شىء من هذا لأطفالك؟ أو

المتهم: نعم أقدر على ذلك.

القاضي: متى كانت آخر مرة دفعت فيها شيئًا؟ (هاريس، ١٩٨٤: ١٦).

إن المتهم لم يصل مطلقًا إلى موضع يستطيع أن يطور إجابته، لأن القاضى دائمًا ما يقاطعه بسؤال آخر جديد. إنه القاضى الذى يحدد طريقة سير الجلسة لأن القضاة هم الذين يضعون الاقتراحات عندما يحاول المتهم أن يضع اقتراحا جديدًا دائمًا فإنه ينتهى قبل أن يكتمل. والأسئلة التى يثيرها القاضى تمكنه من بناء سيطرة على الموقف وعلى المتهم وعلى دفاعه، لذلك فإن الأسئلة يمكن أن تفهم جيدًا مثل الاتهامات ومن ثم يمكن أن نفهم عبارة "هل تتحمل نفقة شخص آخر"؟ على أنها: إنك لا تتحمل نفقة زوجتك السابقة،ولكنك اخترت أن تتحمل نفقة شخص آخر، بينما الأولوية فى ذلك لزوجتك. السيطرة تمارس بعدد من الوسائل اللغوية وبشكل رئيس عن طريق الأسئلة التى توجه مثل الاتهامات. وبالسيطرة على المستوى المقترح من اللغة. يتم ذلك أساسًا عن طريق شخص واحد ذى المنزلة الأعلى، ولا يسمح بتفسيرات للشخص الذى يعد فى منزله أدنى فى حال طرح قضاياه. وهذا هو الموقف الذى يتم تحليله فى مسرحية "مجنونة تشايلوت" (جيرودو، ١٩٨٥: ٥٥).

التاجر: اقسم أننى سوف أقول الحقيقة، الحقيقة كاملة ولا شئ غير الحقيقة لذلك ساعدنى أيها الرب.

جوسفين: هراء! أنت لست شاهدًا،أنت محام. لذلك واجبك الآن أن تكذب وتلغى وتشود كل شئ وتفترى على كل شخص.

التاجر: حسنًا أقسم أننى سوف أكذب وألغى وأشوه كل شئ وافترى على كل شخص.

إن ديلى فى مسرحية "عصور قديمة" (بنتر، ١٩٧١) يدخل فى حديث مع كيت يجرى بصفة أساسية من خلال الأسئلة ليعطى احتمالات الدور المعتاد الذى يكون المسيطر على كيت من خلال السيطرة على اللغة. واستراتيجية كيت فى الحديث يمكن أن تنقلب عليه من وقت لآخر:

ديلى: لماذا لم تتزوج؟ أعنى لماذا لم تحضر زوجها معها؟

كيت: إسألها.

ديلى: هل يجب أن أسألها عن كل شئ؟

كيت: هل تريد أن أسالها بالنيابة عنك؟

ديلى: لا. إطلاقًا.

(صمت)

كيت: بالطبع هى متزوجة.

ديلى: كيف عرفت؟

كيت: كل شخص متزوج.

ديلى: إذن لماذا لم تحضر زوجها؟

كيت: هل فعلت ذلك؟

(صمت)

ديلى: ألم تذكر شيئا عن زوجها فى الخطاب؟

كيت: لا (بنتر، ١٩٧١: ١٢).

القاعدة فى خطاب ديلى وكيت هو تجاور السؤال والإجابة، الذى يعطى بصفة عامة السيطرة لـ ديلى غير أن هذه القاعدة يمكن أن تضطرب لأن كيت تستطيع أن ترد باستخدام استراتيجية ديلى فى توجيه الأسئلة، الأمر الذى حدث مرتين، هذه اللحظات يمكن أن تتحول السيطرة على مجرى الحديث من ديلى إلى كيت، ليس بدون هذه الخطورة التى أشار إليها بنتر، واقترح أن يحافظ الممثلون على وقفات الصمت قبل الاستمرار فى الحديث. ولكن بعد كل فترة صمت، يسترجع ديلى التحكم والسيطرة على كيت.

السيطرة

تعد الأسئلة المثارة حول السيطرة أسئلة جوهرية من أجل فهم دور اللغة فى الحديث، لأنها غالبًا ما تسلط الضوء على علاقات السلطة والوضع الاجتماعى والثقة والحصافة الكلامية. ويتم تجاهل ذلك فى أغلب القوالب اللغوية للاتصال، ولكن ما هو جوهرى هو طريقة فهمنا لمعنى النصوص. على سبيل المثال: جيرى وروبرت فى مسرحية "الخيانة" (بنتلر، ١٩٧٨: ٣٣).

جيرى جالسًا، وروبرت واقفًا ممسكًا الكوب بيده.

جيرى: إنه كرم منك أن تأتى.

روبرت: إطلاقًا.

جيرى: نعم أعرف انه كان صعبًا. أعرف... الأولاد.

روبرت: كل شئ على ما يرام. إنه نداء عاجل.

جيرى: حسنًا. هل وجدت شخصًا ما؟ هل وجدت؟

روبرت: ماذا؟

جيرى: من أجل الأطفال.

روبرت: نعم كل شئ على ما يرام وبأمانة. على أى حال، شارلوت ليست طفلة.

جيرى: لا.

(صمت)

هل ستجلس؟

روبرت: حسنًا قد أفعل، خلال دقيقة.

(صمت)

جيرى: جودث بمستشفى الأطفال..هنا أعلى.

روبرت: آه!

جيرى: لابد أن أتحدث إليك.

روبرت: تكلم.

جيرى: نعم.

(صمت)

روبرت: يبدو أنك غاضب.

(صمت) ما المشكلة؟

(صمت)

أنا أعرف ذلك.

جيرى: نعم كذلك أنا... أخبرت.

روبرت: آه!

(صمت) ما المشكلة؟

الأمر ليس خطيرًا أليس كذلك؟

أستمر لمدة سنوات أليس كذلك؟

(صمت)

جيرى: شئ مهم،

روبرت: حقًا لماذا؟

جيرى يقف ويمشى بطريقة جادة

جيرى: لقد اعتقدت أننى سوف أتحول إلى شخص مجنون.

روبرت: متى؟

جيرى: فى هذا المساء.الآن بالتحديد تمنيت لو أننى اتصلت بك، كان على أن أتصل بك، لقد استغرق ذلك ساعتين وعندئذ كنت مع الأطفال.. كنت اعتقد أننى لن أتمكن من رؤيتك، أعتقد أننى قد جننت أنا شاكر لقدومك.

روبرت: آه يا رب انظر، ما الذى تريد أن تقوله بالتحديد؟

ثمة خيارات متنوعة فى الأداء تعتمد على مستوى التحكم والسيطرة للمحللين والممثلين والمخرجين المسرحيين، ومن ثم الرغبة فى بنائها من أجل الشخصيات المسرحية. ردود روبرت يمكن أن تعامل على أنها اعتراضات لـ جيرى. فالتحدى والحصافة يمكن تمييزهما من خلال تكييف قوالب الأداء،طبقة الصوت، واستخدام التشديد فى بعض الكلمات ومستويات الصوت وأنواع الصوت. التناغم بين الكلمات يمكن أن ينعكس أو يتغير فى تنوع ردود جيرى. الاعتراضات يمكن أن تكون إشارة إلى العدوانية أو فقط إلى الفضول. الاعتراض الأول لـ روبرت استفز الإجابة من جيرى الذى يمكن أن يقترح إطلاقًا أو لا داعى لذلك بعيدًا تمامًا عن عملية الحث أو التشجيع على الكلام. وهذا يمكن أن يؤدى دورًا عدوانيًا جدًا كما هى الإجابة على روبرت يقول جيرى نعم. نعم أعرف أنه كان صعبًا للغاية، الكثير يعتمد على كم التفاوض المسموح لشخصية جيرى لتقليل فرص جيرى فى المناورة فى أثناء المحادثة. وبصفة عامة فإن على جيرى أن يحافظ على إعادة الحديث فى أثناء المحادثة بهذا الشكل فإن روبرت يكون تحت السيطرة، وحتى عروض روبرت الاستهلالية سوف تعامل على أنها اعتراضات. والتحكم فى هذا الحديث يمكن أن يعامل فى معظمه بشكل جديد فى إطار مستوى ودرجة هذا الاعتراض، والمساندة التى تتيحها الشخصيات الدرامية لبعضها البعض فى تحولات كلامها فى أثناء المحادثة. والمساندة الأقل لـ روبرت تتيح لـ جيرى الكثير مما يبدو اعتراضًا، ومن ثم يكون الاحتمال الأكبر هو أن تبدو المسيطر الأقوى. هذه الأدوار بالطبع يمكن أن تنقلب تمامًا، فليس هناك شىء حقيقى فى كلمات النص الدرامى تقضى بأن يكون روبرت هو المسيطر وجيرى واقع تحت السيطرة.

لقد طورت ديردرى بيرتون (١٩٨٠) ذلك فى بعض التفاصيل مستخدمة نموذجًا أكثر اتساعًا من الاتصال والحديث البيتى الذى صاغه بشكل مبدع كل من جون سنكلير ومالكولم كولتار من أجل تحليل خطاب الفصل المدرسى، فأوضحت كيف تجرى الأحاديث

والتغيرات والأدوار التى تؤديها الشخصيات، وكيف يمكن أن تسيطر شخصية واحدة على الحديث والتغيرات. أوضحت فى تحليلها لمسرحية "النادل الأخرس" (بنتر، ١٩٦٠) أن بت يسيطر على جيس عن طريقة توجيه عبارات نقدية متغيرة والعديد من الكلمات المباشرة (سبع وستون مرة للين مقابل أربع مرات لجيس) وعندما يحاول جيس أن يفعل الشىء نفسه فإن نشوب صراع كبير هو الاحتمال الأقوى، بن هو الشخصية الإدارية الأسمى جيس مجبر على أداء دور الخاضع الثانوى الأدنى منزلة.

لقد خلصت أوستن كيجلى من تحليلها لمسرحية "الأقزام" إلى نتيجة مهمة ألا وهى التحكم فيما يستطيع شخص ما أن يقوله يعنى التحكم فى المحتوى المهم، فيما يستطيع أن يقوم به.

على سبيل المثال (كيجلى، ١٩٧٤: ٤١٧):

بيت: (بسرعة) لقد كنت أفكر فيك.

لين: آه!

بيت: أتعرف ما هى مشكلتك؟ أنك لست مرنًا. لا توجد مرونة بداخلك، أنت فى حاجة أن تكون أكثر مرونة.

لين: مرن؟ مرن نعم أنت محق تمامًا، مرن ما الذى تقوله؟

بيت: التخلى عن (الروح الشريرة) لا يعنى مطلقًا الكثير من الفشل كخطأ تكتيكى أن تكون مستعدًا لتحمل انحرافاتك الخاصة أنت لا تدرى إلى أين ستذهب فيما بعد فى أثناء هذه اللحظة – أنت تشبه القميص البالى. كن حاضر الذهن وعلى أهبة الاستعداد سوف يسجنونك قبل أن تصبح أكبر سنًا.

لين: لا. توجد سماء مختلفة فى كل مرة أنظر إليها، السحب تجرى أمام عينى. لا أستطيع أن أفعل شيئا.

بيت: إن إدراك الخبرة يجب أن يكون معتمدًا بوضوح على حسن التمييز وإذا ما أعتبر ذلك ذا قيمة فهذا ما ينقصك (بنتر، ١٩٧٧: ١١٠ – ١٠١).

يتمكن بيت من أداء دور المسيطر على لين عن طريق التركيز على الاختلافات التعبيرية فى لغتهما. يمكن أن يعد هذا بشكل أساسى أكثر تحكمًا فى لغته أكثر من للين لأن بيت يراهن على لياقته اللغوية والتى تبدو بعيدة تمامًا عن للين. وهذا بالطبع يعتمد على التميز الثقافى لعملية النطق الواضح للدلالة الدقيقة للكلمة والوضع المناسب لها أكثر من

انعدام اللياقة وكل من يستطيع التحكم فى النظام الدلالى الدقيق للكلمة يكون من هنا قادرًا على التحكم فى الناس ممن يعجزون عن التوافق مع معاييرها. إن استغلال هذه الاختلافات بين هذين المستويين من المهارة اللغوية يعنى استغلالاً لعلاقات التحكم والسيطرة لـ لين، على سبيل المثال يصل فى مرحلة من حديثه عندما يتحدث مع شخصية أخرى هى مارك قائلاً:

لين: أنت تحاول أن تبيعنى وتشتريني. أتظن أننى دمية تتكلم من بطنها. وجدتنى معلقًا على الحائط قبل أن أفتح فمي؟ لقد حصلت على سعر لى أنت تحاول أن تستولي وتتحكم فى بيتى. أنت شخص أنانى ملعون (صمت).

أجبنى قل شيئًا. (صمت) هل تفهمنى ؟ (صمت)
أأنت لا توافق؟ (صمت) أأنت معترض؟ (صمت)
أتظن أننى مخطئ ؟ (صمت) هل أنا كذلك؟ (صمت) أنتم ملاعين.
لقد أحدثت خرقًا داخليًا، لا أستطيع أن أسده ! (صمت) (بنتر، ١٩٧٧: ١٠٧).

حينما يصبح لين قادرًا على إدراك أنه قد أضطهد لغويًا من خلال مهارات لغوية فائقة لكل من مارك وبيت الذى لا يستطيع أن يجابه ذلك الاضطهاد، فى هذا الحديث يرفض مارك السيطرة على الأحداث ويمنح لين الفرصة اللغوية كى يسيطر عليها. وعندما يشترك مارك بشكل فعلى فى الحديث لفظيًا:

لين: هل تؤمن بالرب؟
مارك: ماذا؟
لين: هل تؤمن بالرب؟
مارك: من؟
لين: الرب؟
مارك: الرب
لين: هل تؤمن بالرب؟
مارك: هل أؤمن بالرب؟
لين: نعم.
مارك: هل تقول ذلك مرة ثانية؟ (بنتر، ١٩٧٧: ١١١).

إنه يضطهد لين عن طريق عرقلة التغيرات الأولية الحديثة من أن تتطور واستئناف طرحها من جديد. لين قد يكون لديه أشياء ممتعة يقولها،اقتراحات شيقة يمكن أن توضع فى أجندة الحديث لكن مارك حجبها. يحاول لين أن يفهم العالم من حوله لغويًا عن طريق الحديث لكنه يفشل فى تحقيق ذلك بسبب مارك وبيت.

لو أن لين عاجز عن السيطرة على اللغة، فإنه سوف يكون عاجزًا عن السيطرة على الناس من حوله، ومن ثم فإنه يصبح تحت السيطرة من الآخرين. ولعل شخصيتى مارك وبيت تحددان ما يؤلف الترابط المنطقى بين اللغة. ولذلك لا يمكن أن يحدد لين فقط فى إطار عجزه عن إنجاز الأشياء عن طريق اللغة ولكن يمكن أيضًا أن يحدد بسبب مخاوفه مما يمكن أن تفعل به اللغة الموجودة فى حوزة الآخرين.

النزاع الأساسى هو من أجل السيطرة اللغوية، من أجل التحكم فى الوسائل التى بها يمكن جعل الهوية العقلانية، فى مجتمع محدد، القضية اللغوية المحورية فى عالم بنتر ليست كما يفترض بصفة عامة على أنه الواحد المتواصل ولكن الواحد المسيطر. وتلعب اللغة دورًا مهمًا فى بناء هذه المفاهيم القياسية التى تحدد الحقيقة الاجتماعية والتى فى تحولها تتحكم فى السيطرة على الهوية الفردية وتطورها. (كيجلى، ١٩٧٤: ٤٢١).

يصيغ كريبا جوتام نقاطًا متماثلة فى تحليل مسرحية "المتعهد" (بنتر، ١٩٦٠) حيث الشخصيات الرئيسة: مك وأستون وديفيز يقضون معظم أوقاتهم يناقشون دور العلاقات. مك يستطيع أن يؤكد السلطة على ديفيز بأدائه دور المتفوق لغويًا فى أى حديث متبادل بينهما، وذلك ينتج عنه شك ديفيز فى أى تفاعل حوارى بينه وبين مك، على سبيل المثال:

ديفيز: (فى حماس) أعتزل الناس والأصدقاء، ولكن إذا حاول أى شخص أن يبدأ معى بالرغم من ذلك فهم يعرفون ما سوف يحصلون عليه.

مك: يمكن أن أصدق ذلك.

ديفيز: أنت تفعل، ترى أننى كذلك ؟ وهل فهمت مقصدى ؟ أنا لا أهتم بالمزاح فى كل وقت، لكن أى شخص سوف يخبرك.. بأنه لا يمكن لأحد أن يبدأ معى أى شئ.

مك: أدركت ما تقصده، أجل!

ديفيز: يمكن أن أدفع إلى أكثر من ذلك... لكن..

مك: ليس أبعد من ذلك.

ديفيز: هو كذلك.

(مك يجلس عند رأس ديفيز على السرير)
ماذا تفعل؟

مك: لا. فقط أود أن أقول بأنه.. لقد تأثرت جدًا بذلك.

ديفيز: ماذا؟

مك: لقد تأثرت كثيرًا بما قلته حالاً.
(صمت)
نعم. هذا شئ مؤثر هو كذلك.
(صمت)
لقد تأثرت على أية حال.

ديفيز: أنت تعرف ما الذى أتحدث عنه. أليس كذلك؟

مك: نعم. أعرف، أعتقد أنه قد فهم كل منا الآخر.

ديفيز: إيه؟ حسنًا، سوف أخبرك، أود.
أود أن تعتقد ذلك، إنك تلاعبنى أنت تعرف - أنا لا أعرف لماذا؟ أنا لم أسبب لك ضررًا.

مك: لا.. أنت تعرف ماذا كان ؟ نحن ابتعدنا عن الخطأ، فحسب هذا كان ما كان.

ديفيز: آه، لقد فعلنا. (بنتر، ١٩٦٠: ٤٨).

حين يحاول ديفيز أن يتسم بالسيطرة، بعد تاريخ من الأحاديث حيث يعترض مك عليه، فإن مك يبدو أنه يعطيه الفرصة ولكن ليحل محله بجعل مك وديفيز على قدم المساواة فى منطقة اللغة، والتى عن طريقها فى نهاية الحديث يضع مك - حقا - فى خلفية سيطرته وكلاهما يعودان إلى أدوارهما الأصلية.

الفصل الخامس

الأدوار المسرحية



دعونا نتأمل شخصية النادل فى مقهى ما. حركته سريعة ودائمًا متأهب، يتميز بالخفّة والسرعة فهو يقبل على الزبائن فى خطوة سريعة نوعًا ما ينحنى أمامهم بشىء من اللهفة فى صوته وفى نظرة عينيه التى تعبر عن الاهتمام والإصغاء لما يطلبه الزبون. فى النهاية يعود إلى هناك حيث يحاول أن يظهر فى مشيته شيئًا من الصلابة والتماسك من أجل بعض الديناميكية فى أثناء إحضاره لصينية الطلبات التى يحملها بشىء من التهور،يقارب إلى حد بعيد البائع المتجول البارع،فيجعلها دائمًا فى حالة من عدم الاتزان، دومًا غير متزنة يفعل ذلك بحركة خفيفة بذراعه ورأسه. فى كل ما يفعله يبدو لنا الأمر وكأنه تمثيلية أو مزحة فهو يستعمل أعضاءه ليوثق ويربط حركاته المتسلسلة وكأنها تعمل بطريقة آلية، الواحد ينظم الثانى. إشاراته وإيماءاته، حتى صوته يبدو أنها جميعًا تعمل بشكل ميكانيكى تلقائى فيجعل النادل نفسه وكأنه شىء يعمل بطريقة صارمة وسريعة. إنه يمثل ويمتع. نحن لا نحتاج أن نشاهده طويلاً قبل أن نستطيع أن نفسر ونشرح أنه دائمًا يمثل شخصية النادل فى مقهى. ليس هناك ما يثير دهشتنا. الدور هو نوع من الاستكشاف والتحرى، الطفل يمثل ما سبق ليحاول أن يكتشف بنفسه ويحاول أن يكتشف صفاتها وخصائصها، والنادل فى المقهى يمثل بشروطه ليحاول أن يدرك أبعاد الشخصية التى عليه أن يؤديها (جوفمان، ١٩٦٩: ٦٦).

يشير ارفنج جوفمان الذى استشهد بمثال سارتر إلى أننا فى كل لحظة من حياتنا نؤدى دورًا محددًا، وفقًا للعرف الاجتماعى لبعض الشخصيات عندما تتداخل هذه اللحظات فى اتصالنا مع الآخرين، فإن هذه الأدوار تكون أكثر شيوعًا ونمطية عن مثيلاتها مثل الأدوار والمواقف التى من الممكن أن نؤديها داخل دار العبادة أو الفصل المدرسى أو عيادة الطبيب أو فى أثناء مقابلة عمل أو فى مطعم فاخر أو حتى فى المسرح. (الموقف) هو المسمى الذى طوره جوفمان كى يصف هذا الجزء من الأداء الذى غالبًا ما يؤدى فى قالب محدد

وشـائع مـن أجـل أن يعـرف أو يحـدد الموقـف بالنسـبة للآخـرين ممـن يشـاهدون الأداء (جوفمان،١٩٧٦: ٩١). نحن جميعًا نشترك فى عدد متغير من المواقف المحددة اجتماعيًا نتعلمها من أجل أن نتعرف ونؤثر بها على الآخرين ونتفاوض على طريقتها. ويوجد لكل واحد منا قاموس محدد ومتعارف عليه من التصرفات والمراكز التى تفهم اجتماعيا بشكل جيد واكتساب هذه المراكز والصفات النمطية، العمل على تطوير المهم منها والتعرف على المعانى الضمنية والمتداخلة تعد جميعها جزءًا مهمًا وجوهريًا فى العملية الاتصالية مع الآخرين. وتزداد أهميتها على أنها جزء متكامل للغة وأنها ليست نشاطًا بسيطًا وخياليًا يرتبط بعملية التمثيل على المسرح أو فى إحدى الساحات وأنها الوسائل الحاسمة والجوهرية التى تحدد بها الهويات الذاتية للآخرين وعن طريقها نتواصل معهم.

طور كل من أثول فوجار وجون كانى ونستون نتشونا ذلك جيدًا فى مسرحية "سيزوى بانسى ميت" (١٩٧٤: ٣٨) حيث يتعيّن على شخصية تُدعى بونتو أن تُعلّم سيزوى بانسى (الإنسان) الدور الجديد لـ روبرت زويلينزيما. ليس من أجل أن يمثله على المسرح ولكن من أجل أن يحيا به فى جنوب إفريقيا، وذلك حيث إن جميع السود يحملون بطاقات هوية ذاتية تم تحديدها من قبل سلطات البيض لتحدد وتتحكم فى هؤلاء الناس السود.

الرجل سيزوى: أنا خائف. ماذا أفعل لقد تعودت على شخصية روبرت كيف يتسنى لى أن أعيش فى شبح رجل أخر؟

بونتو: ألم يكن سيزوى بانسى روحًا شريرة؟

الرجل: لا لم يكن كذلك!

بونتو: لا ليس كذلك! عندما يراك رجل أبيض فى مكتب العمل كيف ينظر إليك؟ أرجل ذو شرف وكرامة أم مجرد هوية فصيلة دمها محددة؟ أليست هذه روحًا شريرة؟ عندما يراك الرجل الأبيض تمشى فى الشارع وينادى عليك قائلاً: هاى: جون تعال هنا. يقصدك أنت سيزوى بانسى. أليست هذه روحًا شريرة؟ أو عندما ينادى عليك طفله الصغير قائلا لك يا ولد وأنت رجل، ذو نفس طاهرة ولديك زوجة وأربعة أولاد أليست هذه روحًا شريرة؟ كف نفسك عن هذا الحمق.

كل ما أقوله الآن سيكون روحًا شريرة. لو أن ذلك ما يريدون ما الذى سيحولونا إليه؟

دعهم يروعون فى الجحيم!

وبعد أن تستمر المسرحية من خلال سلسلة من الأدوار يؤديها سيزوى بانسى من أجل أن يتعود على ماهيته الجديدة من خلال روبرت زفيلنزيما يقول:

بونتو: (غاضبًا) حسنًا! يا روبرت ويا جون ويا أثول ونستون! اللعنة على كل هذه الأسماء. أيها الرجل!

إلى الجحيم معهم إذا كان البديل هو أن تستطيع أن تحصل على قطعة خبز تسد بها جوعك، وأن تشترى بطانية تقيك برد الشتاء ! هل تفهمنى؟ يا أخى.. أنا لا أقول إن الكبرياء والاعتداد بالنفس ليست هى طريقتنا، ولكن ما أقصده هو اللعنة على كبريائنا لو أننا ظللنا فقط نخدع أنفسنا بأننا رجال. لتسترجع اسمك القديم سيزوى بانسى لو أن ذلك مهم جدًا لك ولكن فى وقت ما عندما تسمع الرجل الأبيض ينادى عليك بـ جون لا تقل له لا بأس.

وعندما ينادى عليك رجل أبيض صغير(ذو دم أبيض) قائلاً يا ولد وأنت رجل، تعال إلى هنا لا تسرع إليه فقط قدم إليه فروض الطاعة والولاء خلفه كما نفعل جميعًا. واجهه. قل له:

أيها الرجل الأبيض. أنا رجل مثلك!

نحن نخدع أنفسنا

إن هذا مثل قبعة جدى، قبعة متميزة، أيها الرجل!

محاطة بإطار من البلاستيك فى أعلى خزانة ملابسه الكائنة بحجرته.

أيها الرب ساعد هذا الطفل الذى يتوق إلى لمسها!

يوم الأحد تنتقل إلى رأسه رجل تملؤه العزة والشرف ورجل أحترمه.

يمشى فى الشارع أوقفه رجل أبيض قائلاً له تعال إلى هنا ماذا سيفعل؟

(ينتزع بونتو القبعة التى تخيلها من على رأسه. ويضغط عليها بيده يشدها حتى تصبح مجهدة بينما يعود متملقًا الرجل الأبيض كالمستسلم القانع بعبوديته).

ما هذا: أيها السيد؟ ماذا هنالك يا باسى.

إذا كان ذلك هو تسمية الكرامة عندئذ اللعنة على هذه الكرامة!

امتلكنى واضمن لى طعامًا لأطفالى.

(صمت)

انظر أخى إن ربورت زفيلنزيما هذا الفقير المعدم الذى يعيش بصعوبة فى هذا الزقاق الضيق لو أن به أشباح. لظل يبتسم الليلة. إنه هنا معنا وسوف يقول: حظ سعيد يا سيد سيزوى أرجو أن تنجح إنه أخونا أيها الرجل.

(فوجار وآخرون، ١٩٧٤: ٤٣).

إن أدوار السود هى أدوار محددة من قبل قوى البيض المسيطرة. فالهويات والذوات الشخصية لا يجرى اختبارها بحرية. فالناس يحددهم آخرون على أنهم إما فاعلون وإما مفعول بهم، من قبل قوى أكثر انتشارًا وأكبر سطوة وسيطرة اجتماعية، تضفى على نفسها الصفة القانونية كما لو أنها هى التى تقرر هذا التحديد الذى يأتى فى أغلب الأدوار التى نؤديها. والتطبيق العملى يدور حول تغيير هذا التحديد الظالم لمثل هذه الأدوار.

وتتجه القابلية الاجتماعية إلى تركيز بحثها أو ملاحظتها على أداء الأدوار يعطى جوفمان مثالاً نموذجيًا على ذلك بالبحار الذى يعود إلى وطنه بعد شهور طويلة أمضاها بصحبة الرجال فقط، ويطلب من أمه أن تتجنب أن "تمرر له الزبد" (جوفمان، ١٩٦٩: ١٢)، حيث إن الدور الواحد والخطاب المرافق له فى فقرة واحدة ، وغير متوافق فى فقرة أخرى. وبتعبير آخر، فهناك إلى حد ما ملاحظات محددة حول دور االدعارة والأمهات، الذى يقودنا إلى كل من الأحكام الأخلاقية والدلالية التى يجرى وضعها فى إطار ملاءمة الخطاب. فى هذه النصوص المجددة تتساءل ديبورا تشفين على سبيل المثال عن هاتين الفقرتين:

الزبون: لديك قهوة؟
الخادم: بالكريمة والسكر؟
الزبون: نعم من فضلك.
الخادم: خمسون سنتًا (يدفع الزبون خمسين سنتًا).
الزبون: هل لديك سفينة صغيرة موديل ١٩٨٦؟
البائع: القابلة للثنى؟
الزبون: نعم من فضلك.
البائع: إنها بـ ٣٠ ألف دولار (يدفع الزبون ٣٠ ألف دولار).

لماذا تبدو الفقرة الأولى أكثر ملاءمة وانسجامًا أو إنها خطاب متوافق فى خدمة الطرف الآخر. بينما الثانية لا تعد كذلك؟ فى الحديث الأول للحصول على القهوة هناك طلب يفهم ضمنيًا للحصول على القهوة، بينما لا يوجد فى الفقرة الثانية طلب للحصول على

السفينة ولكن كيف يتسنى لنا أن نعرف أن هناك طلبًا ضمنيًا؟ إنه لا يوجد فى النص.إنه من المحتمل أن نعرف لأننا نشترك فى المعرفة نفسها لسياق الحديث وكذلك فى الكلمات والنصوص المتبادلة لقد طلبا هذه الخدمة من أطراف أخرى من قبل.

ويضرب هنرى ويدوسون العالم اللغوى والتربوى البريطانى مثلاً من كتاب طبع فى نيودلهى صمم لكى يعطى إجابات نموذجية للمقابلات لتعليم طريقة إخراج المقابلات،والذى يظهر تمامًا كيف أن التقسيم السابق للأدوار فى شكله الأسمى والأدنى يتفكك ويتلاشى بالنقد الدقيق للمعرفة بسياق الكلام والنصوص المتبادلة المتوقعة.

❖ مقابلة مؤثرة رقم ٢٦

الرئيس: صباح الخير مدام موهونى. تفضلى بالجلوس.

الإجابة: صباح الخير سيدى. شكرًا لك.

الرئيس: لماذا تقدمت للوظيفة الإدارية؟

الإجابة: من أجل العثور على الكادر الإدارى الذى ارتضيته لنفسى. لقد أصبحت النساء بشكل واضح عضوًا فاعلاً ومؤثرًا فى الكثير من المجالات المتنوعة لحياة ونشاط المجتمع البشرى لو أنهن تمكن من إثبات أنهن أستاذات ودارسات بارعات وسياسيات محنكات ومجددات ووزيرات نشطات، وتمكن من اعتلاء قمة كل ذلك وأيضًا خطيبات بارعات وذوات شهرة مدوية فلا يكون هناك سبب جوهرى. لماذا الاعتقاد بأن جنسًا واحدًا يجب عليه أن يشكل ويتحكم فى طريقة بناء مستقبلى المهنى.أتمنى ألا أواجه أية صعوبة فى أن أتكيف مع المحبطين ومع جو العمل السائد. وساعتها سوف أكون سعيدة أو مغتبطة (ويدوسون، ١٩٧٩: ٢٠٦ – ٧).

إن الدور المتوقع لهذه المقابلة قد تشتت ولكن الأكثر أهمية هو أن الدور المتوقع للمرأة قد تلاشى. ولعل ما يبدو على أنه مثال هزلى لخطاب مضطرب هو أيضًا وعلى قدر كبير من الأهمية للتعرف على التوقعات الثقافية المختلفة للنصوص الدرامية، والمعاملة الظالمة التى تعانى منها النساء والحاجة إلى إبرازها، ولقد كان ذلك ضروريًا كأحسن طريقة إستراتيجية من أجل تحقيق الذات ولكن عندما يحين الوقت سوف تصبح ضرورة سياسية من أجل تغيير ما يبدو أنه خطاب متوافق من نص واحد إلى ما يمكن أن يعد نصًا غير متوافق أو منسجم، وذلك من أجل التأثير من خلال التغيير، إنها عملية تهدف إلى زعزعة الاستقرار.

يضــع (التطبيـق) النقـدى المعاصـر حـدًا فاصــلاً بـين التحـدث بالفرديـة وبـين مركـز الفاعل، لقد وضع ذلك من أجل تجنب ذلك النـوع مـن المناقشـة الذى يـدور مـن خـلال نمـاذج أكثر تقليدية للتفكر الذى يرى أن الفردية وخاصة فـى المحـاولات الإبداعيـة علـى أنهـا متميـزة وفـذة وأكثـر دقـة وحساسـية مـن غيرهـا لأنهـا إبـداع لمواهبهم الفـذة أكثـر مـن كونهـا إنتاجًـا لنمـاذج اجتماعيـة متـوافرة ومتعـارف عليهـا. وتعـارض النظريـة المعاصـرة رؤيتنـا علـى أننـا مجرد تابعين أكثر من كوننا نولد بهوية ثقافية واجتماعية محددة ومميزة. لقد نشأنا على أننا لسنا فقط الفاعل الأوحد. ولكن فى العديد من النصـوص والمواقـف المختلفـة كمـا فـى العديـد مـن الموضـوعات الذاتيـة، يجـب أن نبحـث حـول أنفسـنا، ونحـن بـدلاً مـن ذلك نتباحـث حولهـا معتمدين على الآخرين. إن فكرة التباحث تحتاج إلى أن نؤكد ونركز عليها هنا لأن ما نحاولـه بصعوبة هو فهم الذاتية/ الفردية. هذا الفهم الذى لم يكن موجودًا أبدًا معنا ومن ثم فالذاتيـة هى عملية بينية نشطة واتصالية إنها تتطلب مشاركين آخرين.

إن إحدى الطرق الأكثر فعالية لفهم هذا التباحث حول الذاتية هى أن تفكر بعمق فـى المسـمى والمعنـى، والطريقـة التقليديـة لفهـم النظرة هـو أن تتخيل أنـك تمشـى فـى الشـارع، وصـاح أحد الناس، ومن ثم تلفت حولك. وبينما أنت تتلفت حولك ستصـبح فـى الوقت نفسـه هدفًا لنظرة شخص آخر. ومن ثم تحدد على أنك التابع لأنك هـدف تلك النظرة. إن الاتصـال الشخصـى بذاتك ومدى استجابتك هـو ما يطلـق عليـه أنـك تشـاور ذاتـك حـول مـا يحـدث لك. هناك رأى مخالف يطلق عليه تضمين لذوات مختلفة وتكثيف فعل الالتفاف حولك حتى تكون تابعا لنظرة شخص آخر مرات عديدة ومن مواضع وزوايا رؤية مختلفة، مفهوم الذاتية يماثل مفهوم أداء الأدوار المكتوبـة التـى ناقشـتها مـن قبل. إنـه الشـىء الذى يحـدد بشـكل صـحيح تمامًا فى إطار ما مسمى الجميع وذلك فيما يتعلق بمضاعفة الأجزاء الصغيرة للمعنى أكثر من الطرق الوحيدة المترابطة به إنها تجميع للذاتية التى تعد التفكير الأمثل لما يتعلق بخيط الاتصال. والطريقة التى بها يوضع المركز التابع (الذاتية) لنسـج معـانى الحقيقـة، إن هويتنـا الذاتية ومن ثم ذواتنا، تستدعى بعدًا ثقافيًا واجتماعيًا فى أحاديثنا التقليدية الراسخة. نحـن أفراد لا ننفصل أبدًا عن الأحاديث المحددة التى أصبحت راسخة فى حياتنـا، نحـن لا نملك الذاتية الحقة لحظة ميلادنا. ولكننا نكون ثقافيًا تابعين لها، فالذاتية لا تـأتى مـن الطبيعـة، بـل إنها محددة بشكل مستمر ومـن ثم تصبح سؤالاً مهمًا للغة. فعلى سبيل المثال يرسم كل مـن دف ولوكـو صـورة للمـرأة علـى أنهـا عـاهرة مثل الأخريـات فـى عديـد مـن النمـاذج اللغويـة

المختلفة. فى الموت التجريبى الوحدة الأولى (بركه، ١٩٧١: ١٣).

دف: كم الثمن... أيتها الطاهرة؟

المرأة: أنا أطلب ما أنت مدين به.

دف: مدين به؟

لوكو: أيها الغبى، نحن مدينون بكل شىء.
(يجثو نحو المرأة على ركبتيه. صوت أنين عال وبكاء فى نهايته)
المرأة (تصرخ.. تحاول أن تمسك دف من..)
(مدين لى. مدين لى.. ماذا يوجد هنا يمكن أخذه؟
(تطلق ضحكات متوالية) فماذا بقى فى مخبئك الضئيل.

دف: أيتها العاهرة. من تكونين ؟ (رمز زنجى من الحضيض)؟

لوكو: (يلتفت ليكبح ثورة دف) اخرس.. أخرس.
هذا وقت تفكر فيه بعقلك الضعيف الواهن. والأم...
والزوجة والأخ - يجب عليهم أن يصرخوا.

دف: عاهرة امرأة سوداء خبيثة الرائحة مهلهلة الثياب.

المرأة: هل تستغلنى أيها الديمقراطى الحقير!

لوكو: (يحاول أن يمسك بساقى المرأة. وهو يميل على الأرض)
النجدة! (يحاول أن يلعق قدميها وأجزاء من جسمها)
النجدة. النجدة ساعدينى - أيتها الزنجية - ساعدينى مفاتنك لا تقاوم
دعينى أستغل عقلك
أخطفِ هذا الغموض الأبله الذى يبدو عليك.
ألعقك... النجدة... امرأة ذات شعر غزير!
ذات رائحة كريهة كريهة أكثر سوادًا من كل النساء!
النجدة! النجدة... أغيثونا كلنا.

دف: إنهض أيها المهاجر العفن، ضعيف الشخصية!
(يتسّحب لوكو من تحت إبطه بعيدًا عن المرأة)
ابتعدى عن ذلك الرجل الممتلئ بالشحم.

لوكو: أنت على حق يا دف... دعنى أذهب الآن!
أنا أعرف ما احتاج إليه.. أشعربه!
(يصرخ)

من فضلك. أنت على حق سوف تموت بدون هذه الحرارة
المرأة: (تنظر إليهما باستعلاء وغطرسة. تخرج قطعة من نبات الماريجوانا
المخدر. تبدأ فى تحريكها نحو فمها. تعض عليها)
آه... اللعنة! ملاعين هؤلاء الشواذ!
آه... (تمص الماريجوانا... تلاطف شريكها)
آه... اللعنة أيها الأغبياء.
دف: اخرس وإلا سوف أهشم رأسك!

ولدى إطلاق مثل هذه الألفاظ عليهما: طاهرة / غبية / عاهرة، رمز زنجى لإمرأة سوداء نتنة مهلهلة الثياب، إمرأة كريهة الرائحة، زنجية سوداء أكثر سوادًا من كل النساء.. فإن دف ولوكو يخوضان فى مسألة هويتهما الذاتية (رؤية الآخر لهما) والتى يحددها بقائمة من الصفات فى هذا الموقف الخاص. عن طريق هذه الشخصيات الخاصة. وبالمثل فإن المرأة قد حددت دف ولوكو على أنهما هدفان لنظرتها وتتباحث حول هويتهما باعتبارهما يمثلان الآخر فى اصطلاحاتها الثقافية فهما منحرفان وشاذان، ولوكو بشكل خاص وبنظرة قريبة: أنا أعتبر نفسى ديمقراطيًا متعفنًا. إن أفعال لوكو توضح السمات اللغوية للمرأة عندهما، كذلك معاملة المرأة لهما وخاصة دف تثبت تحديدها لهما على أنهما منحرفان ومن الشواذ:

دف: ما أنا إلا متلهف.
المرأة: متلهف لماذا؟ أن تنال منى؟
(تنظر إلى أعلى مبتسمة)
إنها تمطر رذاذًا... آه..
استمر... أفعل ذلك الصواب الآن! (توجه إليهما الكلام) الطقس، وجوهكما، قصصى، ماذا هى بالنسبة للروح؟
البعد عن الشخصيات الكئيبة التى سوف تسكن على طول الشارع
نحن البغايا، نحن شعراء. نحن نبلل أردافنا فى...
نحن كلنا ينظر. طويلاً ويغنى. (بركه، ١٩٧١: ١٣)

ولكنها ليست فقط لغة الشارع، إنها عن تكثيف ومضاعفة المعانى والذوات الشخصية فالعاهرة عاهرة وشاعرة. وكل من دف ولوكو عادى وغريب.

ويوضح عالم اللغة الفرنسى إميل بنفينست من اللغة ومن خلال اللغة يبنى (هذا الرجل سالف الذكر) نفسه على أنه تابع لأن اللغة وحدها تؤسس مفهوم الأنا الذات فى

الحقيقة (بنفينست، ١٩٧١: ٢١٨). تشير الحقيقة إلى كلمات مثل أنا وأنت(فى رأى إميل) إلى حقيقة الخطاب. اللغة هى الإمكانية الوحيدة كما يؤكد بنفينست وذلك لأن المتحدثين يؤسسون على أنهم تابعون بكلمات مثل أنا وأنت، وبالعديد من الإشارات المتنوعة للدلالة على الشخص فى الخطاب. ومن ثم فنحن لا نتكلم عن ظاهرة طبيعية، حيث إن تحديد الذاتية يتم بشكل منطقى تمامًا. يشكل آلن بولد الجمهور على سبيل المثال فى "الدولة القومية" فى إطار المواقف الشخصية:

إليك: أيها الضبع البشع,الأبله فى ثوب من الحكمة الزائفة استسلم لموانعك الحقيرة الخربة.

إليك: أيها المثير للشفقة، بطيء الفهم والإدراك، كما لو أنك مستثنى من النظرات، تغتصب فى العذاب راضيًا.

إليكم: أيها المشرعون، المتغطرسون فى جهلكم لنقص فى الفهم.
تقرعون الجرائم دون ما استشارة.

إليكم: أيها الممثلون لشخصيات النساء.. البؤساء، تتخذون الحب شعارًا لكراهيتكم العميقة للإنسانية.

إليكم: أيها الأغبياء العجزة، تعتدون بأنفسكم فى مواقفكم بعيدًا عن الدين تكرهون ما أنتم عليه تصبحون أكثر كرهًا.

إليكم: أيها الضالون تثيرون الخيال حول حوادثكم المبتذلة بالنسبة لبصيرة العالم.

إليكم: أيها الزائلون، سوف تنتهون.. أيها المفكرون المهملون، أيها النبلاء الفاسدون.
لستم أكثر من مجرد عينات.
ويستمر هكذا حتى النهاية:
إليك: من تكون غير هؤلاء...
لقد جئت مع رسالة عن الدولة القومية...

لقد تم تحديد أنت فى هذه الفقرة،ومن ثم فانه يضع المؤدين لهذا النص فى مركز أكثر قوة وسيطرة من الجمهور أو القراء. استخدام بيتر هاندكه، وذلك بدرجة واضحة عند تقديمه لمسرحية "إزعاج الجمهور" (١٩٧١) وفى كاسبار (١٩٦٩) حيث تعلم عددًا من الجمل النموذجية، كى يتحدث بها كاسبار طويلاً مع الملقنين الذين علموه هذه الجمل فى مشهد

مسرحى مكرر بها٢٧تكرارًا لكلمة أنت تبلغ ذروتها فى تكرارات الملقنين لبناء شخصية كاسبار كأنك معهم:

أنت تعرف ماذا تقول.
أنت تقول ما تفكر به.
أنت تفكر كما تشعر أنت.
تشعر بما يعتمد علي.
أنت تعرف فيما يعتمد على.
أنت تعرف ماذا تريد أنت.
تستطيع لو أنك تريد. تستطيع لو
أنت فقط تريد أن. تستطيع لو.
يجب عليك.
(هاندكه، ١٩٦٩: ٥٦)

وهكذا تستمر حيث تقديم الضمير"أنت"يعطى مركزا مسيطرًا على سياق الكلام فى بداية كل فقرة ويكررها كاسبار فى الحديث الآتى:

عندما أكون، كنت عندما.
كنت، أكون عندما أكون، سوف
أكون. عندما سوف أكون، كنت
بالرغم من أننى سأكون، أكون بينما
أحيانًا. بينما أكون. لقد كنت مثلما
أحيانا مثلما لقد كنت، كنت
بينما كنت. لقد كنت
بينما لقد كنت، سوف أكون...
(هاندكه، ١٩٦٩: ٥٧).

وهكذا. الفرق بالطبع هو أن الضمير "أنا" هنا ليس فى مقدمة الجملة، الذى يعطى سيطرة سياق الكلام، الفكرة الرئيسة هى الظروف الزمنية والمسلمات المعروفة , يبين التأكيد أن هوية "كاسبار" تكون آمنة.كما يتطور الحديث يتطور أيضًا التأكيد حتى السطور القليلة الأخيرة

أنا الوحيد. أنا أكون

أنا الوحيد. أنا أكون

أنا الوحيد. أنا أكون

(هاندكه، ١٩٦٩: ٥٨).

إن التمسك بذاتية الفرد ليست له أية حدود، لأن الهوية لن تحدد مطلقًا فى شخص واحد، فالذاتية تتطلب أناسًا آخرين، مشاركين آخرين وذلك يمكن فى العملية الاتصالية والتفاعل بين الناس.

يوضح بيتر فى مسلسل تليفزيونى بعنوان "الذى أمسكوه فى القطار" فى آخر مشهدين عندما يقول للآنسة ميسينر إلى اللقاء. بعد أن قضى معها وقتا طويلاً فى أجواء وظروف صعبة ومضنية فى القطار:

بيتر: لابد أن أقول وداعًا الآن.

الآنسة: نعم، استمر. ثم ماذا؟

بيتر: ربما - (ابتسامة قلقة بينما هى تنظر إليه) سوف...
يمكننا أن نلحق معًا بالقطار نفسه مرة أخرى.
يتحرك بيتر حركة خفيفة (بهدوء) نحو الباب (ابتعدت عنه)
ولكن ينظر إليها، بينما يقترب من الباب.

الآنسة: (بنبرة صوت واضحة تمامًا) أنت شاب لطيف فى أشياء كثيرة
(يتوقف بيتر) أنت شاب وسيم ذكى تمامًا،تفعل أشياء لطيفة محببة كما أنك لست عنيفًا على الإطلاق
(تنظر إليه فجأة وتثبت نظرها عليه مباشرة ثم بصوت أعلى) ولكنك لا تبالي.
(القطار يتوقف) أنت تتظاهر. بالطبع أنت تتظاهر (تركز نظرها فيه مباشرة) ولكنك لا تبالى حقًا بأى شىء أليس كذلك ؟ (تتفرس فى وجهه الصغير الشاحب بينما يقف ممسكًا بحقيبته).
فيما عدا النجاح فى عملك. أن تصبح أكثر نجاحًا. ذلك كل ما تريده. أنت لا تهتم بأى شىء آخر لا شىء. أنت فقط لا تستطيع أن تشعر بأى شىء آخر.
(تنظر إليه)
هل تستطيع؟
(صمت)

إننى أتساءل ماذا حدث لك؟

بيتر: يحملق فى باب القطار، تبدو عليه الحيرة (لا تبدو عليه أية مشاعر)

تستطيع أن تذهب الآن. لقد توقف القطار.

(تنصرف، هادئة تمامًا لا تنظر إليه).

(صمت) ضجيج صاخب من فتح أبواب القطار.

بيتر: أنسة ميسنر؟

(لا ترد).

(يذهب نحوها وحين يصل إليها تغلق هى عينيها).

أنسة ميسنر؟

(صمت)

(لم تنظر.. عيناها مغلقتان) (بيتر يحملق فيها من أسفل)

(يتحرك كأنه يريد أن يلمس وجهها)

(تفتح عينيها. يتراجع فى الحال).

(تغلق عينيها مرة ثانية).

(يظل واقفًا للحظة). فى حيرة من أمره ماذا يفعل)

(تسند ظهرها إلى الكرسى، عيناها مغلقتان، وجهها خال من أية مشاعر.

لا ينم عن شىء)

- وداعًا. إذن (يتحرك نحو الباب) هذه محطتى.

(حين وصل إلى الباب. أغلقت عينيها مرة ثانية لا تنظر نحوه).

(بصوت حاد) ألن تقولى وداعًا

(لم تنظر إليه).

(بحدة أكثر) ألن تقولى وداعًا. إذن؟

(صمت)

خطواته متقطعة. ألا تودين أن تعرفى اسمى؟

(صمت) (تنظر إلى الخارج عبر النافذة).

(بصوت عال، متلهف وعاجل وغاضب) الا تريدين معرفة اسمى؟

٣١ - مشهد خارجى - محطة القطار. صباحًا.

المشهد يتحرك بسرعة مع حركة بيتر الذى يمشى على طول الرصيف،أسوار بيضاء ظللنا ننظر من قريب إلى وجهه. يبدو مشوشًا

> كالذى أصابه الدوار، ظللنا ننظر إليه بينما يعبر مزيدًا من الأسوار البيضاء ويضع حقيبته على الرصيف المتحرك للحقائب والمسافرين، حقيبته تبتعد عنه إلى أسفل الرصيف، ينظر إليها لمدة ثانية، يصعد الرصيف المتحرك. وبلقطة لظهره يبتعد عن الكاميرا ينسحب بموازاتها ليخرج من المشهد.

تشير الآنسة طوال الوقت الذى أمضيناه معًا. إلى بيتر بكلمة أنت فقط. إحساسه لهويته الذاتية على أنه نفسه هو الفاعل التى يشير إليها علماء الفينومينولوجيا لتعززها وتقويها هى رفضها لاستخدام اسمه من خلال التعبير عنه فقط بالضمير يجعل بيتر لأن يكون مجهول الاسم بلا هوية ليصبح شخصًا غير مهم. من لا يحتاج أن يتم تذكره بأية أسماء أكثر من فرصة الرفيق فى القطار. بيتر قد يكون ممثلاً رائعًا ومن ثم مثل أى شخص كان متأكدًا تمامًا قبل الرحلة مما هو أكثر مما حدث بعد ما غادر القطار.

تتحدث كير إيلام عن الدراما على أنها عن الضمير (أنا) موجهًا كلامى إليك، هنا، الآن، باعتبارها وسيلة طريقة للتعرف عليها على أنها أسلوب مختلف للحديث من شخص ثالث فى أسلوب سردى وقصصى. الدراما يمكن أن ترى بهذه الصورة. إنها عن الحاضر أكثر من المستقبل، وعن تحديد هوية الشخص والزمان والمكان. لأنها تتم فى أداء تمثيلى فى الـ هنا والآن. ولكن الـ هنا والآن أود أن أقول - إنها ليست حدثًا طبيعيًا. إنها محددة بشكل منطقى عن طريق عدد من الإشارات والدلالات اللغوية، فقط مثل مفهوم ماهية الشخص الذاتية مثل الزمان والمكان ولا تمثل عن طريق اللغة وإنما تحدد عن طريقها. وهذا التحديد هو فكرة تقليدية تتعلق بالإشارات فتتضمن الفاعل أو من والمكان أين والزمان متى يمكن أن تعتمد العملية الاتصالية بنسبة كبيرة للنص والمحددات الشخصية ضمائر الشخصية والملكية والإشارة والزمن وظروف المكان والزمان التى تشير إلى الخطاب نفسه أى مسميات العنوان والاستراتيجيات المعروفة، هى عبارات التمجيد (هى، ملكها – هم، ملكهم، هذا، ذلك، هنا، هناك، الآن، الدلالات الاجتماعية). وغيرها من مسميات مثل (أنا ملكى، أنت، ملكك، هو، ملكه) تعد مهمة جدًا فى بناء دور للعلاقات والذوات الشخصية، وجهات النظر والآراء ليست ببساطة تدور حول ربط اللغة والموقف معًا عن طريق تثبيت الكلام فى موضعه بالنسبة للنص كما يرى ليفنسون والرأى التقليدى الخاص باللغويات فى العملية الاتصالية أنها خطاب ثقافى وسياسى وليست ببساطة وسائل ساذجة وغير هادفة من أجل بناء علاقات زمانية / مكانية، أو لتأكيد الأفعال المتوافقة مع أوضاعها النحوية،والعملية

الاتصالية تتحول إلى وجهات نظر معروفة مختلفة بأيديولوجيات مختلفة.والعملية الاتصالية هى صراع ونضال بين أنا وأنت وهنا وهناك والآن وحالاً وهذا وذلك وأحيانًا تعنى الظلم من خلال القوالب النمطية.

القوالب النمطية

فى مسرحية الأفيون نيكولاس ١٩٨٢يتم التحرى عن حرب الأفيون التى نشبت بين بريطانيا والصين خلال القرن التاسع عشر من خلال التمثيل المسرحى بلغة الإشارات هذا يعنى فى معظمه، إن لم يكن فى مجموعه،

أو إخراج قدر كبير من الدعاية سوف يتولد من خلال الاختلاف الثقافى مع الآخرين على سبيل المثال:

تنج: وكم الساعة الآن؟

الفتاة: ساعة الكلب ينكمش فيها خوفًا يخفى ذيله بين رجليه فى عواء يدعو للشفقة.

تنج: لا تدعيهم.

الفتاة: بل ساعة القرد يتأرجح فيها بين الأشجار فى ثرثرة غير مفهومة كاشفًا عن نفسه.

لين: الساعة الملائمة للتعامل مع الشياطين. (نيكولز، ١٩٨٢: ٦٠).

الشياطين هنا هم الإنجليز وبينهم التاجر الإنجليزى إبوارد دودو، أرملة أحد الأشراف فى إنجلترا. ليدى داوجر وينتجتون ونوعية اللغة الإنجليزية الرطنة، التى يتكلمها الإنجليز، الصينية تشبه اللغة الايمائية التى يستعملها الصينيون لتسجيل أسمائهم فى ساعة العمل فهى مجرد قوالب نمطية مكشوفة، ما يضمنه هذا المحتوى هو إنتاج القوالب النمطية عن كيف يبدو الآخر، والتى لا تمت بأية صلة للإنجليزية التى يتحدثها الناس. ولكنها ليست ببساطة نوعًا من الفكاهة أو المرح جاء فى حديث أجنبى ولكنها تعد نماذج واضحة لثقافة واحدة تضطهد الأخرى بطريقة ساخرة.

المسلسل التليفزيونى الناجح والأكثر شعبية "أبراج فولتى" يعتمد فى أجزاء كثيرة منه على السخرية من الشخصيات الروائية للكاتب الإسبانى مانويل. مثلاً شخصية عاجزة

عن التعبير عن نفسها ومن ثم فهى غير مؤهلة لذلك جاء فى الحلقة الأولى من المسلسل وهى بعنوان "سمة من الأبهة" تم بثه فى ١٩ سبتمبر ١٩٧٥ على قناة الـ بى بى سى حيث يبدأ بارتباك لغوى حول قطع الزبد بين كل من بازل (المالك السابق للفندق وزوجته) سيبل ومانويل:

سيبل: (عد إلى هنا) ماذا بك يا بازل؟
بازل: لا شىء يا عزيزتى. إننى أتفاهم معه.
مانويل: (إلى سيبل) إنه يتحدث جيدًا.. كيف تقولين..؟
سيبل: بالإنجليزية!
بازل: مانت كيلا.. سولامنتى.. دوس
مانويل: دوس؟
سيبل: (تتحدث إلى بازل) لا تنظر إلى أنت الشخص الذى من المفترض أن يكون قادرًا على التحدث بها. بازل غاضبًا، يحاول أن يمسك بقطع من الزبدة من على الصوانى.
بازل: قطعتان! قطعتان لكل واحد (يلوح بيده إلى غرف النوم، مانويل يلوذ بالفرار).
سيبل: أنا لا أعرف لماذا تريد أن تستأجره.
بازل: (جاك على الآلة الكاتبة) لأن أجره رخيص ويتعلم بسرعة عزيزتى وفى يوم كهذا وعمر...
سيبل: لماذا قلت أنك تستطيع التحدث باللغة؟
بازل: لقد تعلمت الإسبانية الأصيلة وليس هذا الجدل الشاذ الذى يبدو أنه قد التقطه من العامة.
سيبل: ستكون أسرع لو دربت قردًا. (كليس وبوث ١٩٨٨: ٣).

إن مانويل كما يصوّره المؤلف عاجز عن الإفصاح عما يريد وغير قادر على التحدث بلغته الأم ومن المحتمل فضلاً عن إنجليزيته الضعيفة لأنه أجنبى ومن سلالة عنصرية لا تشترك مع سلالة (القردة). إنه يعرف كل شىء عن أنه الآخر، ليسبب إحباطًا متواصلاً لمالكى الفندق الإنجليز(ليس الآخر). وبشكل أكثر وضوحًا وبالطريقة نفسها فشلت الشخصيات الأجنبية الأسطورية الخرافية وذلك عبر المسلسلات التلفزيونية المطوّلة "اعتن بلغتك" كان بها معلمهم البريطانى الأبيض، مستر بروان الحديث الشاذ موجودًا فى كل

اللغات ولكن كيف يعامل، تلك هى الأهمية الحاسمة فريد بذكر هذا الحديث على سبيل المثال:

المتحدث الأجنبى: أنا أحب الثلج وعمال إصلاح المحركات

المتحدث الوطنى: الثلج الأبيض وعمال الإصلاح؟

المتحدث الأجنبى: نعم. سبعة من عمال الإصلاح؟

المتحدث الوطنى: عمال الإصلاح ؟ عمال الإصلاح؟

المتحدث الأجنبى: ثلج أبيض وسبعة من عمال الإصلاح

المتحدث الوطنى: آه... ثلج أبيض أقصد أبيض ثلج وسبعة رجال قصار وسبعة أقزام.

كانت هذه نسخة واضحة جدًا للمحادثة التى دارت بين متحدثين فى مسلسل كارتون تليفزيونى، يظهر الارتباك واضحًا وبصفة أساسية فى تفسير المتحدث الأصلى للغة ومن ارتباك مفهوم حول ندرة الصفات الما بعدية (بعد الحالة) فى اللغة الإنجليزية ومن ثم جاءت سنو هوايت خارج النطاق الصحيح، ومن المتحدث الأجنبى فى إيجاد الكلمات الإنجليزية المناسبة للفظة قزم: هذه الحكمة من المحتمل ألا تكون من مركز أو جوهر الكلمات الأساسية للمتعلمين. الانجليزية المترجمة تنمى هذا الارتباك وذلك بأن يتم كتابته كلمات تماثل كلمات إنجليزية معروفة وعملية الكتابة هذه قد أحدثت معها عملية استغلال لصعوبة تعترض شخصًا آخر والتى يمكن أن تمد نطاق مشكلات اللغة إلى الآخرين فى شكل لغة أسطورية(لا أساس لها) أساطير يضفون عليها صفة القانونية. من المحتمل ألا نسخر على سبيل المثال من ايروبلين باركر وهو رجل فرنسى ثمل إلى حد ما. يرتدى بيريه على رأسه وقميصا مخططًا بينما يحمل فطيرة من الخبز تحت إبطه يتفوّه فى مسرحية "مبدأ السعادة" (ويلسون، ١٩٧٤ ٦٩) بعدة عبارات خارجة تحتوى على قدر كبير من الإباحية. لو ضحكنا هنا فما هى الأسس الأيديولوجية الناتجة عن ذلك؟ ترى من هنا؟.

يطلب بيتر مولاوزر من عدد من الرواه أن يحولوا جملة" لقد رأيت الرجل الذى تتحدثون عنه " إلى حديث لرجل أجنبى. ما الذى تعودوا عليه، فى الغالب – المعرفة الخاطئة التى لا تستند إلى حقائق لماهية الأجانب مثل فرد واحد،كيف يتحدثون بالتركيز على إسقاط علامة الجمع وإسقاط مقاطع من كلمات الشخص الثالث، حذف كلمات وأدوات الربط بين الجمل وهكذا.. والنتائج هى كالآتى:

احتمالية حدوث المزاح لا مفر منها، ولكن فى الجانب الخاطيء للآخرين فعلى سبيل المثال ما دار بين كلايف وفيليس فى "تحيات الفصول":

فيليس: هل أنت على سبيل المثال منحرف جنسيًا؟

كلايف: لا لست كذلك.

فيليس: هذا هو البديل. كثير منهم كذلك، أليسوا كذلك؟ الكتاب. الشواذ جنسيًا

كلايف: حسنًا. أنا لا أعرف، توجد نسبة منهم كذلك، ولكن من ثم هناك نسبة أخرى فى حالتها الطبيعية من المحتمل ألا يكون هناك المزيد سوى – أقول – سائقى القطارات:

فيليس: ماذا؟

كلايف: سائقو القطارات.

فيليس: ماذا يكونون؟

كلايف: شواذ جنسيًا.

فيليس: أهم كذلك؟

كلايف: لا

فيليس: يا إلهى لم أكن أعرف ذلك مطلقًا!

كلايف: لا ليس ذلك ما قصدته.

إن الشاذ النمطى تتم قولبته فى شكل كاتب (أو راقص باليه)، ومن ثم فإنه يمثل تهديدا قليلاً للمجتمع الذكورى الصحيح جنسيًا، ولكن بالنظر إلى سائقى القطارات هل هو شئ مألوف أو عادى؟، الرجال الأصحاء جنسيًا والمنحرفون أيضًا ينظر إليهم باعتبارهم أكثر تهديدًا؛ لأنهم يفسدون الأساطير والمعلومات الخاطئة لكل من الأصحاء جنسيًا والمنحرفين. ومن ثم فحدوث ذلك يؤدى إلى إفساد المجتمع الآمن والمنظم بشكل تام.ولكن أكثر من هذا وفى هذا الحديث الخاص الذى يولد نوعا من الدعاية والمزحة ليست فى جانب الأصحاء جنسيًا وذوى الثقافة المسيطرة فى العالم المعاصر وإنما فى جبين المنحرفين جنسيًا.

وفيما عدا المرأة أكثر من أى رجل من الرجال فى هذه الطرفة هى التى انحاز إليها هذا الدلال الأحمق (أناقشه مع موضوع الاضطهاد فيما بعد). نطرح هذه المزحة بصفة عامة لشيئين: أن المزحة يمكن أن تقصد إظهار حمق الدلال، وهذا الحمق يمكن أن يتم

شرحه تأثيرًا فى إطار النظام العرفى أو السلالى. ثم ما يبدو واضحًا فى أداء هذا الدلال وهو سيطرة مجموعة واحدة من أناس غير أيرلنديين ولا ينتمون لأصول أيرلندية يعتبرون أنفسهم الأرقى والأسمى ثقافيًا ولغويًا على الأيرلنديين أنفسهم. ولكن المزحة ليست من تحليلها النصى والثقافى، نقصد الانجليز والأيرلنديين، ولكن المزحة نفسها يمكن أن تخبر عن بدائل أخرى لعلاقات سيطرة الاضطهاد والظلم: الفرنسيون/ البلجيك والألمان/البلجيك والكنديون الانجليز/ قاطنو البلد من المستكشفين الأوائل والدانمرك والأوكران /الجرمان والأمريكان الإنجليز/البولنديون والأوكران... وغيرهم..، هذا بصفة عامة تمحور من حول فكرة السيادة والارتقاء فى استخدام اللغة ومهاراتها. ولعل مثل هذا المزح يكون مسلطًا على مجموعات من الناس ينظر إليهم على أنهم أقل مهارة فى استخدام اللغة بشكل أكبر من الراوين لها. يقول "المؤلف" فى كتاب "الضحك" (بارنز، ١٩٧٨: ٢): الضحك هو رفيق الطغاة لأنه يهدئ كراهيتنا ويعد ذريعة لعدم حدوث تغيير، لا شئ يحتاج إلى التغيير عندما يكون عمله مجرد مزحة، ولكن ذلك يعتمد بالطبع على طبيعة الضحك. فى كتابه "عزف الجار" ينتحل سايمون فانشو لغة دعابة الأصحاء جنسيًا (التى تحدث بين الأصحاء جنسيًا) وذلك من أجل نقد ورفض الصورة الراهنة للانحراف الجنسى الذى عادة ما يكون نتيجة لهذه اللغة:

لقد وصلت توًا إلى نيويورك، وعندما ذهبت إلى مكتب الهجرة سألونى إذا ما كنت رجلاً، قلت لهم لا، ولكننى نمت مع رجال كثيرين منهم...

> سايمون: هل أنت رجل؟ لا، ليس بشكل شخصى، لقد فعلت ذلك فقط لتدبير حياتى. شئ واحد يهابه كل فرد يوجد فى نيويورك فى هذه اللحظة، إنه الايدز، المرض القاتل المدمر، إنه فقط يقتل الشواذ جنسيًا من أهل هاييتى ومدمنى الهيروين والمصابين بالهيموفيليا. أنا لا أعرف لماذا لم تعرف الحكومتان البريطانية والأمريكية الايدز على أنه مرض. لقد أصبح ذلك غريبًا الآن، لأن كلتيهما تعرف الشذوذ الجنسى على أنه مرض لو كانوا يعتقدون أنه مرض، ثم إذا كنت أنت رجلاً لا تذهب إلى العمل غدًا. فقط أخبرهم تليفونيًا بوضعك - أمازلت شاذًا جنسيًا "أتمنى أن تتحسن"، "أعنى ألا أمنعك" (ويلموت وروزنجارد، ١٩٨٩: ١٣١).

كانت هذه هى الأسئلة التى تثيرها بشكل تلقائى الغالبية السائدة فى المجتمع (فى هذه الحالة الأصحاء جنسيًا) عن الشذوذ الجنسى المسيطر.لغتهم هى لغة أهل السلطة.التمثيل والانتحال لهذه اللغة يعد بصورة متزايدة خطوة سياسية مهمة تهدف إلى نقد وتغيير علامات القوة غير العادلة.

يستخدم الرجل الأسود، المرأة السوداء فى " القلب المجنون " (بركه، ١٩٧١: ٦٣) لغة تهدف إلى قلب أسطورة الأبيض المسيطر على الهوية السوداء بانتحال لغة الاضطهاد الأبيض:

المرأة السوداء: (صوتها يرتقى حتى يصل لنبرة عالية طويلة لتأكيد كلامها): أنا سوداء. سوداء وأجمل شىء فى هذا الكوكب ٠
المسنى إن كنت تجرؤ. أنا روحك.....

الرجل الأسود: لقد اعتدت على رؤيتها فى حذاء الرقص الأبيض الطويل (يشير إلى هذه المرأة الضعيفة) هذا هو الكابوس المفزع لقلوبنا جميعًا. لأمهاتنا وأخواتنا يردن أن يكن نساء بيضا يسعين نحوها فى أنفاس مرهقة ومجهدة على الأرض انظر إلى نسائنا يحرقن أنفسهن (يجرى وينزع شعر أخته المستعار)

اخلعوا هذه القذارة (يلقيه على جسد امرأة ميتة) خذ فروك الحيوانى، أيها الوثنى.

(يضحك ساخرًا) وثنى وثنى.. لقد وضعت معنى جديدًا، دع الجماهير تفكر بأنفسها عن نفسها وعن حياتها عندما يغادرون هذا الحدث.

: العالم الأسود قد يكون أنقى (يضحك)

كل شخص، من نريده أن يكون حيًا. نحن نصرخ من أجل الحياة.

المرأة السوداء: كن حيًا أيها الرجل الأسود. كن حيًا من أجلى – من أجلى.

أيها الرجل الأسود (تقبله) وأنا أحبك أحبنى

الرجل الأسود: أيتها النساء، أجتمعن حولى سوف أغنى لكم الآن بأسلوبى البارد. عن حياتى.
عن طريقى. وإلى أين يأخذنى الآن اجتمعن أيتها الجميلات السمراوات.
جاهلات أو مدركات ودعونى أوقف لعبة الحياة.

المرأة السوداء: انهضى أنت أمرأة أخرى واستمعى إلى رجلك. ليس هناك تأكيد عظيم للزنجى الذى سوف (يوقد النار حول المعابد). يجعل ما حول

المعابد رماديًا .هذا هو دفاع النفس من يومنا هذا إلى يوم يحدث على مستوى. أنه رجل.

إن محاربة الاساطير والخرافات بانتحالها هي الاستراتيجية التي تعد مؤثرة جدًا في عدد من الأحاديث، ففي مسرحية" يتكاثر النحل في ذلك الطريق"يقلب كل الطاولات على الجمهور الأبيض تمامًا . والنص المنشور يدعو الممثلين السود، الجمهور الفقير فقط من البيض:

المجرم: (يتحدث إلى شخص أبيض)
أيها الرجل ماذا حدث؟ ماذا يجري تحت ؟
(كلما دخل واحد من الممثلين في مداخلة مع واحد من الجمهور فإنهم يأخذون الحديث بقدر ما،على أنه من المحتمل أن يستمر في فعل حركي أو صوتي،إنهم يتبعون الموقف حتى يصل لأقصى ذروته الساخرة...
أي طريق الجمهور سوف يستمر، الممثلون يمشون بموازاته أو معه أينما كان.
و يمثل تهديدًا حتى بحدوث تعسف جسدي ٠
عراك عنيف واغتصاب ومناورة شديدة بالأسلحة وهزيمة للجمهور

كورني: (يتحدث إلى البيض)

جاكي: (تتحدث إلى الرجل الأبيض) أتمنى أن أضع حذائي تحت سريرك يا سيدي.
(تقذف بالكلمات بقوة)
اعذرني لدي قليل من الكلام الفارغ.
كورني: لقد قتلها! لقد قتلها! ماذا أنت فاعلة حيالها.

جاكي: لا تبالي بما اعتبره لا شيء إنه مجرد غبي.

بوبي: (يتحدث إلى البيض) لا تجعلوا أنفسكم غير مبالين.

جاكي: لا تعره أي أهتمام! أتسمعيني؟

المجرم: (إلى الفتاة البيضاء، يحاول أن يشعر بفهمها له)
ما اسمك يا صغيرتي ؟

تريجر: (إلى صديق الفتاة، بكونك رجلاً أم أمراة)
سوف نحاول مساعدتك (ساخرًا منه)

كورني: اكتب اسمك في هذه القطعة من الورق، وإذا كنت سعيد الحظ فسوف أحاول إنقاذك وقتها (ذات يوم)؟

جاكى: لا تجعل من نفسك غير مبال بما يقوله هؤلاء الزنوج!
(بولينز، ١٩٧٢: ١٠).

يبعد ذلك قلب وهدم آراء البيض الخرافية عن السود عن طريق إستراتيجية معكوسة تجعل جمهور البيض عرضة لنوع النظرة نفسها التى ينظر بها إلى السود منذ سنوات عديدة، فى الشارع وأفلام السينما والمسرح والروايات الأدبية.

ويعد كل من إد بولينز وأميرى بركه ودوجلاس ترنر من الكُتاب الأوائل لمسرح السود الثورى فى أمريكا فى الستينيات، حيثما كانت خرافات البيض عن ثقافات السود تحارب من خلالها. ينتحل جونى فى مسرحية "نهاية سعيدة" الحديث الخرافى لمزرعة العبيد ويحَوله إلى موقع أمريكى مدنى معاصر:

جونى: مثل. مثل الأبله! تصرخ من قلبك! بسبب قيام ربات البيوت بإنهاء أوراقهن لشئون المنزل!!
ربما سوف أضرب بشدة من يميلون إلى الزنا الذين يزحفون كالفئران فى وبين الملاءات
حركة مستمرة أسفل وأعلى المسرح فى سخط شديد بينما هم يجلسون فى ذهول.
: ها نحن هنا – أفريقيا ترتفع فى مكانها إلى الشمس ورؤساء الوزراء ذوى الحصافة وآخرون من أصحاب المعالى اتخذوا مقاعدهم حول طاولة المؤتمر الدولى، نحن هنا نحارب من أجل حقوقنا مثلما لم يحدث من قبل. نغير الصورة بأكملها نلقى بكل الأفكار الخرافية والأساطير وراء ظهورنا. ونجعل محلها صورًا جديدة للشرف وبعدًا جديدًا. وسوف أعود إلى الوطن وأجد عماتى وأخواتى لأمى، وبنات جدى الذى لم يخرج أبدًا أى كذاب مع أنه يعيش فى المزرعة، يغمرون أنفسهم فى بحر من الدموع فقط لأن رئيس العمال سوف يطرد. رئيسة العمال خارجًا (رغم أنفها)!!
ربما ذهب مع الريح كان شيئا صحيحًا!!

ربما لا تستطيع فقط أن تساعد السيدة الفاسقة، وآه فى كل وقت تضع ربة البيت البيضاء شريحة من المعدن فى إصبعها الخنصر هذا ما أتحدث عنه (خاتم من المعدن)

يلعب الممثلون السود فى مسرحية "يوم الغياب" (وارد، ١٩٦٦) بوجوه بيضاء فى مشهد كوميدى منعكس. جاءت فقرة فى النص المنشور يقرأها البيض بشكل منطقى وربما يمثلونها أيضًا على مسئوليتهم لوك، كليم يمثلان أراء البيض الجنوبيين الخرافية حول رؤيتهم كيف يشيدون العالم:

كليم: هل. تشعر بأى شىء مضحك؟

لوك: مثل ماذا؟

كليم: مثل.. - شئ ما - غريب.

يتبع ذلك مشهد مشوش (بأجراس) التليفون لعمال التليفون الذين يحدثون تشويشًا وصخبًا يزيد مع خط تليفون مشغول بصوت متكرر ثم:

كليم: (شئ ما يدور فى ذهنه يشغل عقله وفكره) لوك؟

لوك: نعم كليم.

كليم: (عيناه تطوفان وتشكلان لغزًا محيرًا) لوك؟

لوك: (بتذمر) قلت لك ماذا تريد يا كليم؟

كليم: لوك: أين؟... أين هو.. الـ...؟

لوك: أين، ماذا؟

كليم: (يطلق كلمة غير مفهومة) السود...
لوك: ماذا ؟؟؟؟ (لم يفهمها لوك)

لوك: السود أين السود ؟ أين هم يا لوك؟
كل السود! أنا لا أرى أحدًا منهم؟!

لوك: ماذا تعنى؟

كليم: (يتكلم بإثارة) لوك لا يوجد أى سواد فى المنظر..
وأنت لا تتذكر، لم نكن جواسيس لنعرف الشعر
الأزغب فى كل صباح.. السود يا لوك!
لم نر بأعيننا الزنوج طوال هذا الصباح!!!

لوك: لابد أنك فقدت صوابك، أو أصابك شىء ما يا كليم!

كليم: فكر بذلك، يا لوك، لقد جلسنا هنا لساعة أو أكثر.
حاول، استجمع ذاكرتك هل رأيت فقط واحدا منهم يمشى من هنا.

لوك: (يبدو مرتبكًا)... أنا لا أتذكر... ولكن...

ولكن لابد أن هناك بعضًا...
لابد أن حرارة الشمس قد أصابتك، يا كليم!
كيف بحق الجحيم يمكن أن يحدث ذلك؟!!!

كليم: (بثقة)
فقط فكر يا لوك ! انظر حولك...الآن
وفى كل صباح معظم الناس كانوا يمشون عبر هذا الشارع.
(كان يبدو طوال الوقت ملونًا)
لقد كانوا يمشون فى ذهابهم للعمل، كانوا ينتطرون الأوتوبيسات.
يكنسون جوانب الشوراع، ينظفون المتاجر، يبدأون بتنظيف
الأحذية، ويبللون الأحذية بالورنيش لتلميعها.
"حسنًا" أليس كذلك؟
حسنًا، انظر حولك يا لوك. أين هم؟

(لوك ينظر أعلى وأسفل ويتفحص ما حوله) لقد أخبرتك يا لوك إنهم ليسوا هنا الآن كى تراهم (دوارد، ١٩٦٦: ٤٦).

هؤلاء هم ممثلون سود فى وجوه بيضاء. نتذكر ونتساءل إلى اين ذهب كل هؤلاء السود من مدينتهم الصغيرة. لقد أحدث غيابهم حالة من الفوضى ليوم واحد من فقدهم يتحرك موبار بسرعة بينما انتهت صدمته الأولية:

العمدة: ادع فى الحال لجنة الأخطار والطوارئ المدنية للاجتماع
مر أسطول من الشاحنات يحمل مكبرات صوت يدور فى
الشوارع لتحث المواطنين على التزام الهدوء
الموقف ليس بهذا السوء كما يبدو
كل شىء تحت السيطرة.

ولكن بالطبع النقطة المهمة فى هذا المثال هى إظهار أنه لم يكن هناك شئ على الاطلاق تحت السيطرة. وذلك عندما يعودون فى النهاية.

لوك: (ينظر بعمق حوله فى كل الاتجاهات)
حسنًا... ها هم الآخرون يا كليم.
عادوا فقط مثلما كانوا من قبل.
كل شئ عاد لأصله كما كان.

كليم: أهو كذلك... يا لوك؟ (تتضاءل الصورة تدريجيًا).

هذا بالطبع مسرح الفعل المباشر الذى يعارض سياسيًا صور القوالب النمطية المسيطرة لأناس آخرين من حيث الثقافات والأفكار بانتحال اللغة المسيطرة، إنه حديث للتهديد لأنه حديث يطالب بتغييرات فى السلطة الثقافية.

الفصل السادس

السلطة الثقافية

فـى إحـدى حلقـات السلسـلة التليفزيونيـة الثانيـة للـدراما الشـهيرة " صـغار السـن " (محطة الـ بى بى سى ١٩٨٤) راح ريك يتفاخر بلقاء جنسى ناجح يقول:

نيل: ماذا، تعنى، يبدو أنك أقمت علاقة جديدة مع فتاة صغيرة؟

ريك: حسـن. بـالطبع أنـا لاأميـل إلى مثـل هـذا النـوع مـن العلاقـات الجنسـية ولكن. ربما أفعلها ببساطة.

مايك: انتظروا لحظة الآن ، ريك، أنـا الشـخص الـذى يجـذب البنـات إلى هنـا مـن المحتمل أن هناك خطأ مطبعيًا.

فيفيان: ولكن، أنا لا أفهم. كيف يحدث ذلك؟ هل كانت فاقدة للوعى.

ريك: ماذا يا فيفيان - أرى أن بعض الغيرة تبدو عليك!

فيفيان: لسـت غيـورة. لقـد وجـدت أن فكـرة قضـاء الليلـة معـك هـى بـالقطع شـىء مقزز.

ريك: أنـت تعـرفين تمامًـا مـا أقصـده، لأنـى فقـط كنـت الشـخص الأكثـر إثـارة وجاذبية فى الحفلة مساء أمس.

نيل: مـا الـذى تقصـده. ياريـك. لقـد انصـرفت مـن الحفلـة بعـد احتسـاء نصـف كأس من الخمر.

ريك: أنا فعلت ذلك؟ ياللغرابة؟! لابد أن ذلـك سـبب قلـيلاً مـن الارتبـاك !، حسـنًا ولعل ذلك دليل يؤكد لك يا نيل، حتى عندما أكون ثملاً أسـتطيع أن أجـذب الطيور.كم أتمنى ذلك ! أن أُقيم علاقات دائمة مع هـذه الطيـور أو الفتيـات بنات الليل، النساء، النساء (ويلموت وروزنجارد، ١٩٨٩).

تصور هذه اللغة النساء على أنهن لسن سوى أجساد تلبى غرائز الرجـال الجنسـية. ومما يرثى له أنه خطاب واسع الانتشار، وما يجعله أكثر تعسفًا وظلمًا عن كونه حديثًا عاديًا

هو أنه دار بين رجال ميزهم كتاب السلسلة الذكور، كما تبدو على أنها أساطير السيادة الذكورية للرجال الذين لم يتمكنوا. فيما عدا مايك من إقامة علاقات جنسية ناجحة مع النساء. كل من الرجال والنساء محاصرون بالخطاب الذكورى الذى يقدم النساء بطرق سلبية وعاجزة.

تتضمن الدراسة التى قام بها فيكتور راسكين حول "النكات" الفقرة الآتية:

> هل الطبيب بالمنزل؟ المريض يسأل بصوت هامس.
> "لا" ترد عليه زوجة الطبيب العذبة الجميلة. بصوت هامس:
> هيا: تعال، ادخل.

يناقش راسكين التحول الذى طرأ من قالب حديث عن الطبيب إلى قالب حديث عن العاشق. ما هى دلائل هذا التحول؟ بالنسبة للجزء المهم منه، ليس فقط الإجابة غير متوقعة من جانب زوجة الطبيب، وإنما تغير وتبدل الأدوار من زوجة إلى عاشقة ومن مريض إلى عاشق. لكن هناك اختلاف مميز فى تحولات هذه الفقرة، أما الرجل فلم يذكر له وصف لأن المرأة هى الهدف الذى تلاحقه نظرات الرجال ومن ثم فإن اللغة جاءت مناسبة لما تبحث عنه المناظرات. إنها لغة متعسفة لأنها دائما تؤكد النظام الأبوى الذى يضع المرأة دائما فى حالة من العجز والوهن. إن مناهضة هذه السيطرة قد انطلقت منذ سنوات عديدة ومستمرة حتى الآن. إلا إنه كالعديد من الخطابات المتعسفة مازال يمتلك القوة الرئيسية التى يعتد بها. تطرح جيرمين جرير فى مقابلة تليفزيونية مع ديك جاريت ما اعتبرته على أنه قضية جادة، فتقول فى أحد أسئلتها لضيفها:

> ألا تدرك أنه. بالضبط فى هذه اللحظة، وبينما نحن نتحدث، أنك تنتج حيوانات منوية بمعدل ٤٠٠ مليون حيوانًا منويًا فى الساعة.

وعلى ذلك فقد أجاب ديك:

> أهذا واضح إلى هذا الحد؟! (راسكين، ١٩٨٧: ٢١).

يتحول مجرى الحديث من مناقشة علمية جادة إلى رغبة جنسية من جانب جاريت من خلال ما يشير إليه بمزاح إلى أن جرير بما أنها الباعث لرغبته الجنسية فإنها حتمًا هى التى تدفعه لكى ينتج كل هذه الحيونات المنوية.إنه ليس فقط تحولا على نحو غير مرغوب فيه وإنما دليل واضح على السلطة الأبوية التى تقلل من التهديد التى تمثله المرأة الذكية بإلزامها بما سوف تقوله إزاء الإشارات والإيحاءات الجنسية ولكنه يفترض ضمنيًا أن المرأة

هى المسئولة عن إثارة العواطف والأنشطة الجنسية للرجل، فهو خطاب السيطرة الذكورية الذى ينكر مسئوليته اضطهاد النساء ويضع مسئولية اضطهاد واغتصاب النساء على النساء أنفسهن، فهناك استراتيجيات عديدة تضع المرأة فى خندق من العجز التام.

يفحص كل من روبين لاكوف وديبورا تانين (١٩٨٤) مضامين واستراتيجيات الخطاب لكل من جون و ماريان فى مشاهد من "زواج" (برجمان، ١٩٧٤) فى المثال الآتى تستضيف السيدة بالم كلاً من جون وماريان من أجل عمل ربيورتاج صحفى لمجلة نسائية وطلبت من كليهما أن يصفا نفسيهما:

جون: نعم قد يبدو علىّ الغرور إذا قلت إننى ذكى جدًا وناجح وأتمتع بالحيوية والشباب ومتوازن وأتحكم فى مشاعرى وممتع جنسيًا، ورجل يدرك كل ما يجرى من حوله فى العالم، ومهذب، ودائم القراءة والاطلاع، ومحبوب وحسن العشرة، ولنرى ما يمكن أن أفكر فيه من صفات أخرى: ودود للآخرين بشكل كبير حتى، مع المنفرين منهم وأحب الرياضة، ورجل أسرة ممتاز وولد طيب بار بوالديه، وليس على أية ديون، وأسدد الضرائب كاملة وأحترم حكومتى، وأقدر كل ما تفعله، وأحب الأسرة المالكة، وتركت سلطة الكنيسة.

هل هذا كاف أم تريد المزيد من التفاصيل؟

أنا عاشق متيّم، أليس كذلك يا ماريان؟

السيدة بالم: تبتسم قائلة: من الممكن أن تنقل إليك الآن ماريان، ونعيد عليك السؤال: ماذا عنك؟ ماذا يتوجب عليك قوله؟

ماريان: أه.. ما الذى أقوله... أنا متزوجة من جون ولدى ابنتان.

السيدة بالم: نعم...

ماريان: هذا كل أفكر فيه فى هذه الخطة.

(برجمان، ١٩٧٤: ٤).

جون قادر على التكلم، نموذج الرجال الذى ليس فقط لديه كل الصفات الجيدة التى تميزه بأنه رجل فعلاً، وإنما أيضا الذى يستطيع أن يتحدث عنها بطلاقة ودون تردد. أما ماريان على الجانب الآخر،فلا تحتاج إلى أية لغة لأنها فاقدة الهوية، إلا فيما خصت بها زوجها: أعنى أنها زوجته وأم لأطفاله. فى المناقشة الحادة بينهما تبدو هى ببساطه فاقدة اللغة وذلك بالنظر إلى جون. هذه مناقشات أخرى.

ماريان: أنا أحب الناس، وأحب التفاهم معهم.
أحب التأنى والحذر وأحب عقد الاتفاقات والمصالحة بين الناس .

جون: أنت تمارسين خطابك الاختيارى. أستطيع أن أميز ذلك.

ماريان: أتظن أننى صعبة؟

جون: فقط عندما تمارسين الوعظ!

ماريان: لن أتفوه بأية كلمة أخرى.

جون: هل تعديننى بعدم إفشاء المزيد من أسرارنا المنزلية فى هذا المساء.

ماريان: أعدك بذلك.

جون: عدينى بألا ترددى الحديث الممل عن القوة الجنسية.

ماريان: لن أنطق بكلمة أخرى حولها.

جون: هل تفكرين قليلاً إذا كان فقط بإمكانك ضبط آرائك الرهيبة بعض الشىء؟

ماريان: سوف يكون ذلك صعبًا.. إلا أننى سأحاول.

جون: هل بإمكانك. أقول بإمكانك أن تلفظى: قوتك الأنثوية التى لا حدود لها.

ماريان: أرى أن ذلك هو ما يجب أن أفعله.

جون: هيا إذن نأوى إلى الفراش.
(برجمان، ١٩٧٤: ٢٠٧ — ٨).

وهنا يتقمّص جون دور المسيطر وماريان منقادة له طوال الوقت. فهو يقوض قدرتها باستخدام اللغة، ومن ثم يرفض أفكارها ويعرضها لسلسلة من الأوامر الجبرية التعسفية وذلك على الأرجح من أجل أن يكسر حدتها وتهديدها قبل أن يذهب بها إلى الفراش. فلغة جون هى اللغة القائدة التى تفرض نفسها، بينما لغة ماريان هى لغة الخنوع والاستسلام. فبينما يؤكد لاكوف وتانين السخرية والتهكم الشديدين اللذين يبدوان واضحين فى حديث جون فإنه من الضرورى الاعتراف بأن ذلك يظهر بوضوح الخطاب الذكورى المسيطر:

جون: ليست لدى معلومات غزيرة عرفتها بنفسى كما أننى قليل الفهم بالرغم من قراءتى لكتب كثيرة. غير أن شيئًا أوحى إلى بأن هذه المأساة هى فرصة مؤكدة بمعدل مليون لكلينا أنا وأنت.

ماريان: هل بولا هى التى أدخلت فى رأسك هذا العبث؟
كم أنت ساذج كى تقبل بالكثير؟

جون: نستطيع أن نتحدث دون هذا التهريج والإشارات والعبارات التهكمية .

ماريان: أنت محق. أنا آسفة. (برجمان، ١٩٧٤: ٩٥).

فـي هـذه المحادثـة نـرى أنـه بمجـرد أن هـددت ماريـان مـركز جـون المسـيطر وذلـك باستخدام عباراتها التهكمية انفجر جون مدافعًا عن نفسه،ومن ثم خضـعت لـه ماريـان. فهـو يدفعها كى تكون خاضعة منقادة لـه عـن طريـق مـا يشـير إليـه لاكـوف وتـانين بتوجيـه الاتهـام إليها بأنها تهدد مجرى وإتزان المحادثة

(لاكوف وتانين، ١٩٨٤: ٣٣٨). على سبيل المثال:

جون: ينبغى على أن أدفع مبلغًا كبيرًا من النفقة ملازمًا لمـا يجـب أن أدفعه من ضرائب،الأمر الذى سيكون برمته سببًا فـى إفلاسـى لذلك فأنا لا أرى ضرورة ما يلزمنى بدفع هـذه النفقـات الحمقـاء. فـوق كل هذا لا شئ من كل هذا سوف يؤثر على اتفاق الطلاق.

أو.. ماذا ترين ؟

ماريان: إنها ليست خطيئة الأطفال إذا كنا نحـن المخطئين (حيـث انـك خرجـت مـع امرأة أخرى).

جون: لم أتوقع منك مثل هذه الملاحظة.

ماريان: لا: أنا آسفة: لقد كانت سخافة منى.

(برجمان، ١٩٧٤: ١٤٩).

لـيس هـذا بالضـبط هـو مفهـوم الإشـارة التـى تعتـبر هنـا تهديـدًا لسـلطة جـون ولكنـه أيضًـا برجماتيـة التحـدى، غـير أن ماريـان تخضـع مـرة ثانيـة وهـى متهمـة بتهديـد اسـتقرار الخطاب واستقرار سلطة السيطرة الذكورية.

برجنـر شخصـية الأنثـى فـى مسـرحية "الإيجـار عـبر بحـيرة كونسـتانس" (هاندكـه، ١٩٧٣).

نتعرف على هذه العلاقة بين اللغة والسلطة:

برجنر: إلى جاننجز: لماذا لا تجيب؟

(إلى جانتجز) هو لم يجب.

جاننجز: يتعثر فى الكلام فكر قبل أن تتكلم

(صمت)

جاننجز: (ببلاغة) ربما يكون قد لاحظ أنك لم تتوقع إجابة عن سؤالك.
برجنر: ألم يستطع أن يجيب عن نفسه؟
جاننجز: لقد تكلمت معه.
برجنر: وهل أنت أكثر سلطة منه؟
جاننجز: لماذا؟ أقصد لماذا تسأل؟
برجنر: لأنك تكلمت معه.
(هاندكه، ١٩٧٣: ٢٥).

هذه العلاقة التى تربط اللغة بالسلطة علاقة مهمة كى نكون مدركين للأدوار والتطبيق العملى الدرامى لها ليس ببساطة لكى نعزلها، ومن ثم تبدو على أنها مناهضة لنماذج الخطابات المتعسفة، ولكن كى نكون قادرين على تحديد قراءة مميزة لهذه الأدوار الخاصة.

جونى فى مسرحية "زفاف البابا" (بوند، ١٩٧٧) تعلمت كيف تكون على قدر من الصلابة والتماسك فى تعاملها مع الشخصيات الذكورية وذلك بأن تعلمت التحدث بلغتهم. ومن ثم وفيما بعد فى" كوخ إليك" لعبت جونى دورًا مميزًا باعتبارها أحد الأدوار وباعتبارها امرأة مؤهلة بلغتها لأن تمثل دور الذكر فى "لعبة الاغتصاب"

لين: (من الخارج).. افتح.. أيها الحقير.
رون: (من الخارج). دعنا نلقى نظرة عليك.
(حجر يضرب الحائط)
جون: (من الخارج)، من لديه الكبريت؟
بيو: (صمت) لديك هذا يا رجل.
جو: (من الخارج) إننا ننزل من السطح.
جون: (من الخارج) من كان يتداخل مع هؤلاء الصغيرات؟
رون: (من الخارج) ماذا عن تلك التى فى فنشن؟
بيو: والأولاد؟
رون: (من الخارج) ما الذى حصلت عليه وتخفيه؟
جون: إخرس.
بيو: (من الخارج) ماذا؟
جون: إسمع!
رون: (صمت) ماذا؟

جون: (من الخارج)، لقد سمعته.

صرخات وضحكات وصوت علب تحدث فرقعة.

بيو: (من الخارج) ربما كان يقضى حاجته؟

رون: (من الخارج) هل يجلس فى مكتب بريد؟ هل هو جالس؟

جون: (من الخارج) هل توجد أية جرائد ؟ وهل لديه ورق حمّام؟

ضحكات وصيحات وأحجار تضرب الحائط.

رون: (من الخارج) حقير!

بيو: (من الخارج) حقير ونذل!

جو: (من الخارج) حقير وفاسق!

لين: ابن حرام ذو رائحة كريهه! حقير ونتن!

رون: ابن حرام، ابن حرام! حقير حقير!

جون: تعالوا هنا وتداخلوا معى!

صرخات وقهقهات

جو: (من الخارج) هو مثلهم صغير.

جون: صغير ماكر!

صرخات وضحكات

جون: (من الخارج) كف عن ذلك. (تصرخ)

بيو: (من الخارج) دع ولدك وتعال.

رون: (من الخارج). لقد تم اغتصابها.

بيو: (من الخارج). لا تدفع بشدة حتى تأخذ مكانك فى الصف.

جون: (من الخارج)، التالى من فضلك.

جو: أنا الشئ الطيب هنا، أعتقد أن بمقدورى إدخالها إلى ساحة العمل.

(بوند، ١٩٧٧: ٣٠٠).

تهاجم بينيلوبى فى مسرحيته "عيد ميلاد سعيد يا واندا جون" (فونيجت، ١٩٧١: ١٧٨). الأدوار الجنوسية المستسلمة التى من المتوقع أن يلعبها الناس كالزوجة والأم وأيضًا كالزوج والأب والبطل والابن. فعندما عاد زوجها هارولد من مغامراته بالخارج وكان يتوقع أن يحافظ كل فرد على الدور الذى حدده له، قالت له:

إليك هذا.. نحن ببساطة كقطع فى لعبة، فهذه تشير إلى إمرأة وتلك تشير إلى ابن وليست هناك قطعة للعدو. وأنت مرتبك ومشوش.

هناك أدوار سياسية مشابهة تتضمن على سبيل المثال ما جاء فى العمل التنظيرى لـ لهيلين سيكس ولوكش إرجارى وفى الكتابات الدرامية لكل من كاريل تشرشل باكم جيمز ودينا بروك وميشيل داندر وكاترين ويبستر وجون وير وآخرين.

إن التصنيف عن طريق التقسيم اللغوى بهذه الطريقة هو شكل رئيسى للاضطهاد فى عدد من الخطابات المختلفة فمعظمها يفترض أن الوصف الواحد للشخص يكون معناه هو الوحيد الصحيح وكذلك المعنى. والعنوان. كاريل تشرشل تنتقد هذا البناء وترجعه إلى الاستعمار والاضطهاد الجنوسى، فى مسرحيتها "سحابة التاسعة" (١٩٧٩)، حيث تعاملت مع شخصيات متعددة الجنوسية ومتعددة الأعراق:

كلايف

ببتى: زوجته/ غليها رجل.

جوشوا: خادمة الزنجى/ تمثيل رجل أبيض.

ادوارد: ابنه/ تمثيل إمرأة.

فيكتوريا: ابنته/ (خرساء دمية).

فى الفصل الأول الذى يتحرك بسلاسة إلى الفصل الثاني(فيما عدا اللقطة التى تظهر فيها كاثى - ابنة لين وعمرها خمس سنوات ويمثلها رجل) تبدأ بيتى التى استطاعت أن تؤكد هويتها الذاتية. بكونها المسئولة فقط عن جسدها وأفكارها خارج نطاق علاقتها بكلايف تقول:

> اعتدت أن أفكر فى كلايف بانه الشخص المحب للجنس ولكن فيما بعد وجدت أننى فقدت ذلك. لقد تعودت منذ طفولتى على تحسس نفسى واعتقدت وقتها أننى قد اكتشفت شيئًا رائعًا. واعتدت أن أفعل ذلك كى أنام أو لكى أرفه وأسعد نفسى. وفى يوم ما وبينما السماء تمطر. وكنت تحت منضدة المطبخ، لمحتنى أمى ويدى تحت فستانى، فجذبتنى بشدة وبسرعة. جرحت رأسى ونزفت وأصابنى المرض. لم تتكلم حول ما حدث لم أفعلها مرة ثانية حتى هذه السنة.فكرت أنه إذا لم يكن كلايف هناك ينظر إلى. أليس هناك شخص أخر؟ وفى إحدى الليالى، وفى شقتى وعلى سريرى، كنت فى شدة الخوف،بدأت أتحسس نفسى فكرت أن يدى سوف تمتد باحثة نحو هذا المكان. لمست وجهى ولمست ذراعى ثم صدرى.. ثم نزلت يدى إلى أسفل

وحدث ما اعتقدت أنه ما كان ليحدث تخيلت أن هناك شخصًا ما. وكان شعورًا جميلاً وشعورًا منبعثًا داخلى منذ أمد بعيد. كان رقيقًا جدًا تحسست نفسى لفترة قصيرة، فشعرت أن جسدى ينتفض، وتتجمع أجزاؤه معًا بقوة أكثر وأكثر. شعرت بالغضب من كلايف والغضب من أمى واصلت ما أفعله متحدية إياهما غير مبالية. كان هناك شعور يتعاظم بشدة داخلى، وفى كل شىء حولى، ولم يستطيعا أن يمنعاني. لا أحد يستطيع أن يمنعنى. وما أن انتهيت حتى شعرت بعدها بأننى قد خنت كلايف وأن أمى ستقتلنى إلا أننى شعرت بفرحة غامرة،فرحة النصر،لأننى شخص مستقل بذاته،منفصل عنهما أخذت أبكى فما كنت أريد لذلك أن يحدث ولكننى سوف لا أبكى على هذا الآن أحيانًا أفعل ذلك ثلاث مرات فى الليلة الواحدة إنها فعلاً متعة كبيرة (تشرشل، ١٩٧٩: ٤٩).

لقد أصبحت ملكية الجسد أداه مهمة فى مقاومة النساء للاضطهاد الأبوى،و بالمثل أيضًا للقضايا المتعلقة باللغة "الجنسية" فالنساء على سبيل المثال (يصفهم) الرجال (أو من جانب النساء اللاتى تعلمن من الرجال هكذا بوعى منهم أو بدون وعى). كما يشير ديبورا كاميرون بالتلعثم فى الحديث وعدم القدرة على تكوين جملة تامة، فى حديث غير منطقى بالمرة، غير مؤكد بشئ والميل نحو استخدام الأسئلة أكثر من الجمل الخبرية وذلك فى البحث عن نيل الاستحسان من الآخرين. النساء أقل قدرة من الرجال على الاختلاط والتواصل مع الجماعات المتنوعة وهن متعاونات أكثر من كونهن مجادلات فى استخدام اللغة فى أثناء الحديث. جمعت كاميرون كل الموضوعات الخاصة بهذه التقسيمات والصفات، وبالمثل بعض ما يفترض أنه إشارات ودلائل للطريقة التى تفكر بها النساء فى استخدام اللغة بطريقة مختلفة عنها عند الرجال وذلك مما جاء على لسان نساء أخريات. فعلى سبيل المثال(لاكوف، ١٩٧٥) بينما تبدو كاميرون مرتابة حول وجود لغة مختلفة للنساء مثل جينيفر كوتز فى كتابها "النساء والرجال واللغة" فإنها طورت النقاش والجدل حول اللغة الجنوسية التى رسمت كثيرًا من السمات الخاصة بالطريقة التى كانت ولا زالت تضطهد بها النساء من جانب الخطاب الذكورى المسيطر. فعلى سبيل المثال: تشير كوتز إلى أن التحول الطبيعى فى نظام الاستحواذ على مجريات الحديث يكون دائمًا بمثابة معركة يكون الصراع فيها دائمًا حول من تحدث فيما بعد. ومن ثم كانت المرأة بصفة عامة أقل

ملاءمة وقدرة على القتال الجسدى من الرجل، لكى تفوز بالسيطرة على زمام الأمور وذلك بأن تعترض وتقاطع الحديث وتركّب وتزاوج بين الكلمات فى حديثها، وتوضح كوتز هذه النقطة المهمة فتقول إن الرجال نادرًا ما يقاطعون بعضهم فى أثناء الحديث بينما فى الأحاديث الجنوسية المختلطة فإن الرجال يغتصبون حقوق النساء فى الحديث.

الأكثر من ذلك أن المتحدثين الذين يتوقفون فى صمت عن الحديث نتيجة للمقاطعات دائمًا ما يكونون من النساء اللاتى كن فى أوقات كثيرة أقل المتحدثين سيطرة على مجرى الحديث. وبالمثل فإن الصمت دائمًا يعد إشارة إلى القصور فى المحادثة وعن مدى معدل هذا الصمت توضح كوتز: يكون بمعدل أطول فى المحادثة المختلطة عن المحادثات التى تتم بين أفراد الجنس الواحد. كل هذا الصمت ينتج من المقاطعات والتراكيب اللغوية الجديدة فى أثناء الحديث غير أن هناك سببًا آخر هو الإجابات المتأخرة المصغرة مثل"آه" أو"نعم" التى غالبًا ما تفسر على أنها إجابات إيجابية. وفى المحادثات الجنوسية المختلفة غالبًا ما يؤخر المتحدثون الذكور هذه الإجابات المصغرة ومن ثم تتأخر التغذية المرتجعة الإيجابية لتزيد بذلك من إمكانية حدوث تغذية مرتجعة سلبية فى إشارة واضحة إلى قلة الاهتمام أو الفهم لما يجب أن تقوله المرأة. والأكثر من ذلك أن الرجال الذين يتحدثون إلى النساء كثيرًا ما ينكرون الحق عليهن فى السيطرة على موضوع المحادثة وذلك بتكرار الاعتراضات فى أثناء الحديث واستخدام الإجابات المصغرة، لأن هؤلاء المتحدثين يكونون من الرجال، كما أنهم مثقفون، ولذا يميلون إلى السيطرة. ويعتقد الرجال أيضًا - كما يشير بعض الباحثين - أنهم بالإقلال من الحماية اللغوية، والأسئلة التعجبية فى أثناء الحديث يقنعون أنفسهم بأنهم أكثر يقينًا وثباتًا من النساء.

إن المناقشات التى دارت حول هذه الاختلافات مثل هؤلاء والآخرون قد بعثت الحاجة إلى لغة المسرح التى تقف فى مواجهة الاضطهاد الذكورى. فى هذا الطريق اكتشفت كاريل تشرشل ذلك إلى حد ما فى مسرحية "المال الخطير" حيث طورت اللغة التى تهتم بالصراع من أجل السيادة فى الاعتراضات والفهم الجيد وإحداث فجوة فى الحديث والتحكم والسيطرة والحماية اللغوية وإصلاح الأخطاء بسرعة واتصال الكلمات فى ثنائيات وطرح النتائج والاستشهاد بها وترتيب نقاط الحديث حسب أهميتها والبدايات الزائفة والتقهقر أو الانسحاب من الحديث فى حالة ضعف الرأى أو الحجة. وذلك بتحديد النص للإشارة إلى هذه الاستراتيجيات التحاورية، وعمل مقدمة منفصلة فى بداية كل نسخة، كدليل ومرشد لاستخداماتها. إنها خطوة مهمة، غير أنها مازالت فى مراحلها الأولى فى الكتابة الدرامية.

تعد قضايا التهميش واللامركزية من المسائل المهمة والحاسمة فى التطبيق الدرامى وذلك فى عدد من الأساليب الدرامية ليس فقط من أجل التعرف على مجتمعات المستعمرات السابقة مثل جنوب إفريقيا، حيث الاضطهاد لثقافة من قبل أخرى وحيث أصبح ذلك قانونًا وشرعية غير قابلة للتغيير.

شخصية ستايلز فى مسرحية "سيزوى بانسى، ميتا" (فوجار وآخرون، ١٩٧٤: ٧) فهو يؤدى على سبيل المثال عددًا من الأدوار حين يحكى قصته:

ستايلز السيد: باس برادلى المدير العام، استدعانى قائلاً:

ستايلز!

"نعم يا سيدى"

"تعال هنا وترجم"

"حاضر يا سيدى"

يجذب ستايلز الكرسى والسيد باس برادلى يتكلم على الجانب الآخر بينما ستايلز يترجم من الناحية الأخرى.

"أخبر العمال بلغتك أن هذا اليوم هو يوم عظيم فى حياتهم"

أيها السادة "هذا الشيخ الأحمق يقول إن هذا اليوم عظيم الأهمية فى حياتنا"

العمال يضحكون.

سيدى إنهم سعداء لسماع ذلك.

أخبر العمال أن السيد هنرى فورد (الرجل الثانى)

المالك لهذا المكان سوف يأتى لزيارتنا. أخبرهم أن السيد فورد هو رجل عظيم، فهو يملك المصنع وكل ما فيه.

أيها السادة: يقول برادلى الشيخ إن السيد فورد هو رجل غير مزارع، كما أنه يملك كل شىء فى هذا المبنى بما فيه أنتم.

صوت يأتى من حشود العمال.

(هل هو أكثر حمقًا من برادلى؟).

انتهت سياسة التمييز العنصرى فى جنوب أفريقيا، وأصبحت من الدول الديمقراطية.

سيدى: إنهم يسألون عما إذا كان هو أعظم منك.

مؤكد.. (بصوت متعاظم)... مؤكد.

هو سيد عظيم الأهمية.

فهو... (يبحث عن كلمات يقولها) فهو عظيم فعلاً!

أنا أحب هذا النوع

السيد برادلى يؤكد بشدة أن السيد فورد هو أهم وأعظم منه.

فى الحقيقة فإن السيد فورد هو جد لأمهم كلهم. هذا كل ما قاله لى.

ستايلز أعلم العمال. إنه حينما يدخل السيد فورد إلى المصنع فإننى أريد منهم أن تبدو عليهم السعادة والفرح وسوف نقلل من سرعة الماكينات، حتى تتمكنوا من الغناء فى أثناء العمل.

أيها السادة: إنه يقول أنه عندما يفتح الباب، ويدخل جد أمه، لابد أن يرى عليكم أقنعة ضاحكة باسمة. إخوانى حاولوا إخفاء مشاعركم الحقيقية. لابد أن تغنوا الأغانى المرحة التى كنا نتغنى بها من قبل، فلدينا أحمق كهذا الذى أمامى يحب أن نقلق منه

نعم يا سيدى.

أخبر العمال أن عليهم أن يثبتوا للسيد هنرى فورد أنهم أحسن حالاً من هؤلاء القرود فى وطنه، هؤلاء الزنوج فى حى هارلم.

الذين لا يعرفون شيئًا سوى الإضراب عن العمل والتظاهر.

ياه: أنا أحب هذا الشخص أيضًا.

أيها السادة: إنه يقول إن عليكم أن تتذكروا عندما يمشى السيد فورد بينكم، أنكم قرود جنوب إفريقيا ولستم قرودًا أمريكية. فقرود جنوب إفريقيا مروضة أكثر من سابقتها قبل أن أنهى حديثى انبعث صوت صاخب من الحشد إنه يتحدث بسخرية واستهزاء ويجب أن أكون حذرًا

(يتعالى الضحك والصياح بينما يلتفت إلى الخلف نحو السيد برادلى).

لا يا سيدى يقول الرجال إنهم أكثر سعادة لأن يكونوا كالقرود الأمريكية.

حسنًا. تدار الماكينات الآن ولتخفض صوتها بشكل جيد ولنبدأ العمل.

• إن السلطة الثقافية المسيطرة هنا التى يمثلها السيد برادلى باعتباره جنوب إفريقى أبيض، يسخر منها من خلال الترجمة. فليست هذه ثمة سخرية ساذجة. إنها تستند إلى

أكثر الوسائل اللغوية القوية لـ ستايلز وجنوب الأفريقيين السود، الذين يمثلهم/ والذين يقدمون الدليل على حقهم فى تقلد هذه السلطة الثقافية.إنها ليست مجاراة للحديث أو ملاطفة ساذجة، أو تقال هباء دون قصد، وإنما هى تستند إلى عرف وتقليد قديم جدًا أطلق عليه ميخائيل باختين ما يسمى "كرنفال الحديث". تشير جوليا كريستيفا إلى أن هذه الأحاديث الكرنفالية تكسر القواعد اللغوية الخاضعة لعلم النحو وعلم الدلالة، كما أنها تمثل فى الوقت نفسه نوعًا من الاعتراض الاجتماعى والسياسي. كما يشير امبرتو إيكو إلى أن ذلك يمثل رخصة لكسر وانتهاك القاعدة، ومن ثم فإنه بذلك يمثل محاولة لتعويض أو لتخطى القيود الصارمة والآراء الجامدة (إيكو ١٩٨٧: ٢٧٥) كما هو فى الحال مثلاً فى "الذى نال حقه": مشهد مسرحى للكاتب و. هـ. أودن (مندلسون،١٩٧٧: ٩- ١٠):

إكس: قف فى الخلف هناك. سيأتى الطبيب من هنا.
(يدخل الطبيب وصبيّه)
الطبيب: سيدى أرجو أن تسمح مؤخرتك بهذه الريشة .
الطبيب: ماذا هناك؟
الصبى: سيدى من الممكن أن يكون ذلك بسبب الطقس السيىء.
الطبيب: نعم إنه كذلك أخبرنى هل شعرى على ما يرام.
فلابد أن يكون الواحد دائمًا حذرًا فى التعامل مع العميل الجديد.
الصبى: إنه ممتلئ بالقمل يا سيدى.
الطبيب: ماذا؟
الصبى: سيدى إن مظهره أنيق.
(لبقية المشهد يتصرف الصبى بطريقة غبية).

هذا المشهد البسيط للكرنفال ليس فقط مجرد نكتة ساذجة تمثل على مسرح المنوعات وإنما هو حديث عن السلطة ووضعها وإضعاف وتعويض مكانة الطبيب.إنه حديث مهم ومثير للانتباه، مهم فى تأثيره على بعض أنماط التغيير.

إن عدم استخدام يوجين أونيل لعدد كبير من التغييرات المتنوعة للإنجليزية الأمريكية فى مسرحياته الأولى كان منبعثًا من حب ساذج وفاقد لأهمية اللغة. فقد كان جزءًا من الحركة السياسية غير الرسمية التى كانت تروج بكثافة لتغيير مفهوم الناس لكثير من التعبيرات المتنوعة للإنجليزية الأمريكية التى كانت تستخدم بشكل متداول من أجل بناء هوية ذاتية أمريكية منظمة تصل لأن تكون بموازاة الرأس السائد والمسيطر للغة الإنجليزية

التى تنتمى إلى بريطانيا. لقد قام جين تشوتيا بتخيل التعبيرات المختلفة التى استخدمها أونيل بشكل مفصل ومهم جدًا، وقام بترتيب كل ذلك فى فئات ضمن اللغة الأمريكية العامية الدارجة، الاصطلاحات الأمريكية، معيار ومستوى الإنجليزية الأمريكية مطورًا ما يمكن أن نشير إليه الآن بصورة جديدة بالاهتمام بالبعد الاجتماعى للتنويعات اللغوية. وكان اونيل جزءًا من الحركة النشطة لبعث اللغة الأمريكية وذلك مع آخرين أمثال: والت وينمان ومارك توين وروبيرت لويل وإرنيست همنجواى ودوس باسوس وكارل ساندبرج وغيرهم العديد. قاموا بحركة نشطة وفعالة من أجل انتقاء ألفاظ لغوية متنوعة لبناء تعبيرات خاصة بالهوية والشخصية الأمريكية مختلفة عن هويتها الاستعمارية السابقة فعلى سبيل المثال: شخصية يانك فى مسرحية "القرد كثيف الشعر" (أونيل، ١٩٢٣: ٧٦) يتحدث يانك إلى الغوريلا المحبوسة فى قفص فيقول:

يانك: هو ذا، هو ذا الذى أرمى إليه.. أنت تستطيع أن تجلس وتسبح فى أحلام الماضى، تحلم بحياتك فى الغابة وفى المروج وغير ذلك وهنا أنت تنتمى وهم لا ينتمون، وهنا يمكنك أن تجعل منهم أضحوكة هل تفهم ما أقصد؟ أنت بكل العالم.. أما أنا فلا ماضيًا لى أفكر فيه ولا مستقبل إلا ما هو كائن الآن. وهذا لا انتماء فيه.. مؤكد أنت الأحسن حالاً ! أنت لا تستطيع أن تفكر ولا أن تعبر أما أنا فأستطيع أن أهم بالتفكير والتعبير وأكاد أن يصدقونى - أكاد - ومن هنا تأتى النكتة (يضحك).

لقد كان اختيارًا سياسيًا لأن تكتب اللغة بهذه الطريقة الخاصة (لهذه الشخصية)، التى تقوم على هيئتها الحالية على أساس يتناقض بشكل واضح مع معيار اللغة الانجليزية الأمريكية تحدثًا وكتابة وبصفة خاصة عندما لا يشير هذا الاختيار إلى شخصية خاصة مثل الزوجة المراهقة (العاجزة) ولكن معيار متميز ومنفرد تمامًا.

وبالمثل فأن ج. م. سينج لم يستخدم التنويع اللغوى الأنجلو/ ايرلندى بشكل برئ وإنما كانت حركة سياسية قامت جزءًا من الحركة الواسعة من أجل بناء هوية وطنية مستقلة، ليست بالهوية الاسكتلندية وليست بالهوية الإنجليزية الأيرلندية، وذلك من خلال اقامة مسرح وطنى إيرلندى يتحدث بالإنجليزية، لقد كانت حركة سياسية ضد قالب التحادثية اللغوية الذى جعل التعبيرات اللغوية المتنوعة للانجليزية التى يتحدث بها نسبة كبيرة من الايرلنديين، بعيدة عن الغالبية العامة للمواطنين، اللغة التى كتبها تماثل لغة أونيل لا تهدف إلى أن تكون نسخة شبيهة من النماذج الواقعية للحديث، ولكن للتمثيل الدرامى

الذى يستخدم صورًا، غالبًا ما تكون خيالية وقوالب لغوية مختارة، وبخصوص ما حدث للمسرح خلال تلك الفترة فيمكن القول: إنها كانت حركة لغوية راديكالية وثورية من أجل بناء هوية وطنية (راديكالية)، تقف فى مواجهة الاستقطابات التى تمثلها الانجليزية الاسكتلندية، الايرلندية، الانجليزية البريطانية. فعلى سبيل المثال شخصية كرستى فى "فتى الغرب اللعوب" (سينج، ١٩٣٢: ٦٤):

كرستى: سوف يكون قليلاً ما تفكرين به إذا كان حبى لك، حبًا فى غير مكانه حينما تشعرين بيدى تحيطانك وتضمانك بشدة، وتنهمر القبلات على شفتيك الممتلئتين، حتى أشعر بنوع من الشفقة على السيد المسيح الذى جلس كل هذه الأجيال وحيدا فى كرسيه الذهبى.

إن الكتابة عن السلطة التى تمثلها اللغتان فى مواجهة اللغة الأخرى، والمفعول به الذى يتصدر الجملة، والاستخدام المتميز لأدوات الربط، والاهتمام الشديد بعلامات الإعراب أكثر من استخدام التشديد (التفخيم) للكلمة، كل ذلك كان من أجل تطوير بنية المعلومات التى تبدو على أنها إشارة مميزة للتنوع الأنجلو/ ايرلندى. للانجليزية. نحن من ثم نتحدث عن تحقيق تنوع لغوى من أجل بناء هوية وطنية مستقلة - بصفة عامة - فى ظل سيطرة ثقافة واحدة على أخرى. فعلى سبيل المثال الحديث المتبادل الذى دار بين سالوبى وسامسون فى مسرحية " الطريق " حول آلة عزف موسيقى لكنيسة (سوينكا، ١٩٧٣: ١٦):

تتغير القواعد وتتشابك بعضها ببعض هنا فى دليل واضح على التنوعات الانجليزية التى يمكن أن نعتبرها لا قياسية، من قبل المستعمرين المتعسفين، ولكن بما هو متعارف عليه بشكل متزايد على أنه تنويعات مقبولة وقياسية بالانجليزيات الخاصة بالمستعمرات السابقة فى العالم، ليس بأقل من قدرتهم على استعادة حقوقهم من السيطرة الاستعمارية عن طريق اللغة من خلال شرح القواعد بطريقة خاصة.

وهذا ما يطلق عليه سوينكا لغة الأقنعة. فالأقنعة اللغوية التى تمزج القواعد تعد وسيلة مهمة من أجل تطوير اللغة الجديدة للمستعمرات السابقة، من خلال أساطير خرافية، طقوس شعائرية متعارف عليها. حتى يحصل على الحرية من السلطات الثقافية المسيطرة، ليس فقط من خلال استخدام التنويعات اللغوية التى لا تهمها القوة الاستعمارية ولكن أيضًا من أجل استخدام اللغة الخاصة بهم فى قوالب وطرق تبدو مفهومة أكثر لهم. على سبيل المثال: الحديث المتبادل بين لاكونل وسيدى فى مسرحية "الأسد والجوهرة"

لاكونل: عادة بدائية، همجية، مملة، مرفوضة تستوجب الشجب، كريهة، يجب تجريمها، قديمة، مخزية، مذلة، رديئة جدًا (غامضة)، منحطة، استثنائية، بغيضة.

سيدى: هل الحقيقة فارغة ؟ لماذا توقفت؟

لاكونل: عندى الجزء الموجز من القاموس غير أننى أعددت الجزء الثانى الأكبر سوف تنتظر! (فيرجسون، ١٩٦٨: ١٨).

تبدو الكلمات المنفردة (مهيمنة) هنا .غير أن الأكثر تأثيرًا هو الطريقة التى تردد بها هذه الكلمات. إنهم يستطيعون تمثيل لغة الوجود الاستعمارى الذى أضطهد الناس الآخرين لأجيال عديدة. فى هذه الحالة بريطانيا المسيطرة على نيجيريا .أحد الوسائل السياسية الحاسمة والهامة للتغلب على الاضطهاد الاستعمارى وخاصة بعدما تعلن الدولة استقلالها عن الاستعمار هو أن تستولى على لغة التعسف والاضطهاد ، فى هذه الحالة ستظهر الكلمات فى القاموس الإنجليزى التى تشير إلى الوسائل التى بها يهمش الناس مثل الدخلاء (غير المرغوب فيهم)، الآخرين والتى (حددهما) قانون يعتبر نفسه الأسمى. ومن ثم فإن عملية الاستيلاء على اللغة كهدف إلى نقد اللغة والقواعد والقوانين الخاصة بالاضطهاد الاستعمارى فى المستعمرات السابقة كما يكتب سلمان رشدى فى "الإمبراطورية تكتب من جديد".

الكتابة المرجَّعة:

لقد كتبت مسرحية " رقصة الغابات (سوينكا، ١٩٦٣) وتم إخراجها بصفة خاصة من أجل الاحتفال باستقلال نيجيريا ، وقد ضمت تنويعات لغوية من الانجليزية التى تمتد جذورها بشدة نحو اللغة الحديثة لكُتاب أمثال ت. س. إليوت، ولكنه أيضًا قريب جدًا من لغة أسطورة وطقوس يوروبا. اللغة ليست لغة الطقوس الشعائرية لـ يوروبا ولا هى لغة الطقوس الانجليزية(الدنينة). إنها "حركة توفيقية" تحاول أن تربط الثقافتين معًا من أجل بناء هوية ذاتية جديدة للمستعمرة السابقة "نيجيريا"، فكان سوينكا يبحث عن اللغة التى تخدم ليس فقط بعث الروح فى التمثيل المسرحى الأوروبى الذى أصابه الجدب والجفاف ولكن أيضًا ما يخدم تحقيق التكامل والاندماج بين الأجزاء المتناثرة وحتى الصورة والفهم المشوه للسود من قبل المستعمر وسط هذه الثقافة المسيطرة فعلى سبيل المثال شخصية اشيورو فى مسرحية "رقصة الغابات" (سوينكا، ١٩٦٣: ٤٨):

اشيورو: ديموك الابن، ابن الحفارين الذين علموك كيف تؤذينى، تسبنى!
خلصنى من عارى إلى قاطنى الجحيم، حيث يرتعد الثعبان ويرتعد العالم تضرم به النار ديموك هل تعرف؟ ماين هى أطول شجرة تنمو على ظهر الأرض، ماين هى الرأس التى ترعب رسل الجنة ألا تعرفون؟
ديموك، ألا تعرف أن الشجرة من الممكن أن تأكل نفسها إنه يجعل الغابة مجربة بالليل فيما عدا أنه بإمكانه أكل أوراق شجرة القطن الحريرى ودع الرجال يجثمون من الخوف والنساء يجرين إلى الحفرة. (سوينكا، ١٩٦٣: ٤٨).

إن البحث عن لغة جديدة قد أنتج نوعًا من التناغم والاتزان الشعرى والأفكار والأساطير وطقوس يوريا ولكن التنويع اللغوى الانجليزية فى الأدب النخبوى مثل الأدب الإنجليزى مغاير تمامًا لثقافة يوريا ولعامة الناس المضطهدين بقانون المستعمر هذا البحث عن الهوية القومية برغم مبثولوجيات الثقافة العليا للمستعمر.

يحاول سوينكا أن يجارى لغة أسطورة يوريا ومن ثم فإن اللغة ترتد منه فى طقوسها الدينية إلى أصلها البدائى فتجنبه الحدود العقيمة للخصوصية (سوينكا، ١٩٨٨: ٢٦). هذه نظرية إيليوت للغة التى تفترض أن الشعر يجب ألا يكون هدفه المعنى ولكن يجب أن يكون، ومن ثم فهى وجهة نظر كلاسيكية أسطورية حديثة للغة. ولقد طور إى إى كامنجز هذه الفكرة فى التقديم الذى كتبه على صفحة على الغلاف الأخيرة لكتابه فى عام ١٩٢٧ جاء فيه على سبيل المثال:

المؤلف: حسنًا؟
الجمهور: ما الذى يدور حوله؟
المؤلف: لماذا تسألنى؟ هل فعلت أو لم أبدع المسرحية.
الجمهور: لكنك حتما تعرف ما تفعله.
المؤلف: أعتذر بشدة أيها الجمهور أنا على يقين تام من أننى أفعل ما أعرفه.
الجمهور: حتى الآن بينما نحن مهتمون سيدى العزيز جدًا الكلام مبهم المعنى ليس هو كل شىء فى الحياة.
المؤلف: وإلى هذا الحد بما انكم مهتمون، فالحياة هى فعل أحد الخيارين – معلوم ويحدث مجهول نحلم به.
البعض يعتقدون فى العمل هو أنه نوع من الحلم، الآخرون مازالوا يكتشفون.

(فى مرآة محاطة بمرايا) شىء أصعب من الصمت لكنه ألين من أن ينهار (يسقط):
الصوت الثالث للحياة الذى يؤمن بنفسه والذى لا يمكن أن يعنى لأنه كذلك (معلوم)

وسوينكا يجارى هذا من أجل أن يطور مسرح الحرية من أجل أن يحدث تأثيرًا ليس للاندماج فى ثقافة المستعمر ولكنه من أجل التغيير. الذى جاء على نحو منقطع، ظاهرى بشكل عابر على نحو يفتقد الحس والتحديد الملموس؛ الدلائل الجوهرية بالرغم من التغيير (سوينكا، ١٩٨٨: ٤٥) ويعارض سوينكا نزعة السمو والمثالية عند الكاتب ويعدها جريمة، إلا أن الجرم الأكبر على نحو تدريجى بدرجة كبيرة من تهمة المثالية هو مناصرة هذه الجريمة ورفض إيجاد قوالب، إبداعية والتى لا تأتى مطلقًا من الانحدار إلى المثالية الخيالية والإبداعية بدرجة كبيرة من أجل إيجاد لغة تعبر عن المصادر الصحيحة للفكر والقيم ودمجها مع رموز الواقع المعاصر، تذبذبهم فى المصطلحات العالمية مثل"الطقوس"هى لغة الجماهير(سوينكا، ١٩٨٨: ٥٩).

فى مقالته "اللغة حدًا" يطور سوينكا هذه الفكرة علاقة الطقوس الشعائرية ولغة الجماهير بمناقشة قيام المستعمر السابق بعمل ما اسماه "استعمار اللغة" فعلى سبيل المثال يقول:

> الدور غير المألوف الذى أجبرت مثل هذه اللغة على أن تلعبه حوّلها فى الحقيقة إلى وسيط جديد للاتصال، وتزامن ذلك مع تشكيل سلاسل عضوية جديدة للحركات، والأهداف الاجتماعية، والعلاقات، والوعى العالمى، وكل ما يدخل فى تكوين الثقافة الجديدة. لقد حرف السود القاعدة اللغوية العريضة التى سيطر عليها المحرف الثقافى التقليدى وانتزعوا مفاهيم جديدة من جسد سيادة البيض، والاستخدام اللغوى المألوف تم نبذه برمته ليعطى علما لغويا جديدا لم ينتج بعدًا سريعًا وثوريًا لهذا الوسيط الذى أصبح (المستودع) الكبير والوحيد للمفاهيم العرقية. (سوينكا، ١٩٨٨: ١٣٩).

ما يتحدث عنه هنا هو بناء خيارات استراتيجية عبر اللغة من أجل نيل حق تقرير المصير الأفريقى، يعارض سوينكا مستخدمًا كلمات جان بول سارتر، استخدام لغة المستعمر التى كانت فى الوقت نفسه تخدم أهدافهم الاستعمارية (لتحطيمهم والقضاء عليهم، تدمير ثقافتهم وتاريخهم التقليدى وجعلهم أكثر ميلاً للعنف) (سوينكا، ١٩٨٨:

١٣٩). إن السلطة الثقافية تكتسب بالأخذ من وتطوير لغة الاضطهاد واستخدامها فى مناهضة هذا الاضطهاد، إن التطبيق العملى الذى يكتنف هذه العملية هو أحد الأدوات التى يحدث بها التغيير من خلال المعانى المنطقية.

مثل هذه المعانى المنطقية لا تكون أبدًا بسيطة وساذجة، إنها دائمًا عن السلطة كما أن الاختيارات السياسية والنقدية تأتى لتلعب دورًا مهمًا عندما نريد بناء هوية مستقلة لأنفسنا وللآخرين، عن طريق الدور الذى اخترناه لنعرف مثلاً من هو المسيطر من أجل موقف خاص. الحديث عن شخص مثل الشخص ذى الشعر الأشقر والعينين الزرقاوين ينسب إليه دور مختلف تمامًا عن ذاك الشخص الآخر العازف المجدد لموسيقى البيان عالميًا. المتحدث الذى يتكلم الفرنسية بطلاقة. الطاهى السيء وحتى مع ذلك إنها قد تكون. جميعًا منسوبة للشخص نفسه. إذن كيف نختار أن نفكر فى شخصية نقدمها، نتحدث عنها أمام الآخرين، إنها عملية سياسية لأننا دائمًا ما نصنع الشخصيات ونقسمها بطريقة أو بأخرى هذه الأدوار المحددة غالبًا، أو إنها قاصرة فقط على الحديث أو النظام التعسفى الذى يرى هذه الأدوار فى شكلها الأعلى/ الأدنى فى نظرية للآخرين، ومن ثم فإنها لهذا السبب – لأنه بين أسباب أخرى تظهر فى طريقة الاتصال وتحديد الموقف الاتصالي – لا تعد نشاطًا بسيطًا أو عملية ساذجة غير معتمدة، ومثال بسيط على ذلك حدث باعتباره جزءًا من الجدل الذى دار فى يونية ١٩٨٩ حول مستويات اللغة الإنجليزية أثارته بعض تعليقات أمير ويلز حول ما لاحظه من تدنى مستويات القراءة والكتابة فى المملكة المتحدة وذلك فى مقاله نشرت بصحيفة "الأوبزرفر" فى ٢ يوليو ١٩٨٩ تحت عنوان "الإنجليزية ما معاييرها": جوديث جد فى مقابلة مع بارى باركر السكرتير والمدير التنفيذى لمعهد السكرتارية القانونية والإدارة الذى يعلق قائلاً:

> يجب عليك أن تتذكر أن نوعية الناس الذين أصبحوا كتبة (للآلة الكاتبة) الآن، كانو منذ ثلاثين عامًا يعملون خدمًا فى البيوت. الناس الأذكياء يعملون فى مهن أخرى.

يجب على المرء أن يتوقع أن هناك احتمالاً أن هؤلاء الناس غير الأذكياء الذين يعملون الآن فى السكرتارية لن يتمكنوا من تحقيق مستوى عال من القراءة والكتابة لأنهم يفتقدون الذكاء الكافى لذلك. والخطأ الذى يمكن تتبعه خلال هذا النوع من التفكير ليس فى نظام التعليم وإنما فى النظام الاجتماعى الذى جلب للسوق الخاص بالوظائف جماعة من الناس كانوا فى حال أفضل، إبان عملهم خدمًا فى البيوت، بارى باركر له رؤية حول الأدوار

المحددة مثل الذى يحدد أناسًا معروفين كى يكونوا الأسمى على الآخرين. إنها ليست فكرة بريئة، ساذجة حول مستويات القراءة والكتابة ولكنها رؤية سياسية حول شبكة العلاقات الاجتماعية. يطرح جيمس ماكولى التساؤل الآتى:

"نفترض لو أن أحد الأشخاص فى برنامج تليفزيونى تشاهده
قال "أنا لدى كثير من المال أكثر مما أعرف ماذا أفعل به"
وأنت سألت ما الذى فعله هذا الشخص، كيف نجيبه
قد تكون واحدة مما يأتى:
هو يقول إن لديه كثير من الأموال أكثر مما يعرف ماذا يفعل بها
لقد ذكر أنه يستطيع فك رهن أوليفر
لقد عرض دفع الرهن عن أوليفر
لقد أظهر احتقاره لأوليفر.
لقد أيقظ الطفل.

قد يتمكن هذا الشخص من تحقيق كل هذا، ولكن أى عمل سوف يكون أكثر صلة بالموضوع من الأعمال الأخرى؟، المخرجون والممثلون يحتاجون إلى اتخاذ قرارات حول قوة الإشارات التى يرغبون فى توصيلها للجماهير فهناك مواقف قد يكون من المرغوب فيه أن تكون واضحة فى تحديد معنى واحد قدر الإمكان، وفى أوقات أخرى قد يكون من المفيد إضفاء الغموض عليها أيا كان فالعرض هو التحكم والسيطرة على المعنى، كما أن عملية التمثيل المسرحى تتطلب درجة من التوافق والانسجام فى التفسير الخاص بها والفهم الكامل للدور، والجزء المهم من تحقيق هذا التوافق هو الفهم الكامل، والوعى النقدى باللغة وتطبيقاتها العملية.

تقوم بنية هذا الكتاب على وجهة نظر تتمسك بأن دراسة اللغة إنما هى دراسة للمعانى التى يحملها النص، وأن تلك المعانى لا تنفصل عن العمل الأدبى الذى أوجدها ولا تنفصل عن عملية التأويل. وإن أى نص ينطوى على معنى ما، وهذا المعنى ليس حقيقة مطلقة وليس ملكية منفردة لمؤلف هذا النص. فالمؤلف لا يملك المعنى الذى يقصده النص الذى كتبه .كما أن النص لا يعتبر انعكاسًا للحقيقة الموجودة بالفعل وانطلاقًا من هذا المفهوم، فقلما يتسم المعنى الذى يحمله النص بالثبات واليقين وكثيرًا ما ندرك التضارب والتناقض للوصول إلى معنى موحد يحظى بمركز أعلى من المعانى الأخرى، ومن ثم نجد أن الأساس التفاعلى لكيفية تعبير اللغة يستند إلى التناقض والتضارب لا إلى الاتفاق.

وبالإضافة إلى ذلك، فقد اقترحت بأنه لا يوجد ما يبرر أسبقية اللغة اللفظية باعتبارها عنصرًا لإخراج نص درامى متميز، وكذلك فإنه لا يوجد ما يبرر اعتبار إخراج النص الدرامى بمثابة مرحلة من مراحل إخراج النص الأدبى الموجود بالفعل. ولعملية بناء المعنى عدة أساليب وطرائق، يتعين على أصحاب المذهب النقدى الفعال أن يكونوا على مدركين لها وعلى وعى بها، وليس حتمًا أن ينطوى عليها تحليل اللغة والعمل الدرامى. ويحتاج هذا المذهب النقدى إلى تجنب الجنوح إلى أسلوب واحد فقط دون الآخر، فيما يتعلق بأنماط العمل الدرامى، والتى تتسم بعدم الجنوح إلى التمسك بمعنى واحد ومنفرد وثابت؛ ولذا فإننى لا أتفق مع النظرية التى تدعو إلى فكرة احتكار المؤلف للمعنى كما تبعد عن معالجة النص الدرامى فى ظل مذهب نقدى يقوم على الممارسة النقدية؟

ومن ثم فإننا نقف على القرارات التى تحركها عوامل سياسية واجتماعية وثقافية، والتى قد اتخذناها فى ضوء تفسير ما لنص بعينه، فى فترة زمنية بعينها، ويوشك المذهب النقدى أن يدرك تعددية المعنى وخيارات التأويل وإدراك وأنه لا وجود لتأويل واحد صحيح، وإنما يكون الانتقاء من بين عدة تأويلات وتفسيرات، والوصول إلى تفسير واحد فقط معتمدًا على عدة اعتبارات سياسية وثقافية. ولا يعنى هذا حتمية إلغاء التأويلات والتفسيرات الأخرى. كما أوضح أمبرتو إيكو أنه لا يمكن تفسير نص ما وتأويله إلا بالاستعانة بخبرات القراء مع النصوص الأخرى (إيكو ١٩٧٩: ٢١). وما يهمنا هنا ليس فقط القدرة على إدراك التفسيرات المختلفة ولكن تهمنا أيضًا القدرة على نقد تلك

التفسيرات وتخير أفضلها، وأقربها صلة بالموقف الذى يحتوى عليه النص من أجل إحداث تأثير على تطبيق عملى بعينه.

أما النص الدرامى فيتغير تبعًا لأنماط وأشكال مختلفة وتبعًا لاستخدامات متباينة، وفى ظل هذا التغير يتم خلق وقائع وحقائق مختلفة نوعًا ما كما فى "أصدقاء بيرانديللو" عندما أوضح للخصوم فى "كل بطريقته"؟ (بيرانديللو، ١٩٥٩: ٤٨):

> قد تكون أحمق إذا اعتقدت بأن الحقيقة هى شىء ثابت ومطلق وإذا شعرت بأن أحدهم قد خدعك عندما يأتى أحدهم ويؤكد لك أنه مجرد خيال نسجته بنفسك، وتخبرك تلك الكوميديا أنه يتعين على أى فرد أن يبنى أساسًا بنفس، ولنفسه، وشيئًا فشيئًا إذا أراد أن يمضى قدمًا، ويتعين عليك أن تنحى كل الحقائق التى لا تنتمى إليك جانبًا، إذ إنها ليست من صنع يديك ولكن تعامل معها كأنها كائنات طفيلية، نعم لا تتعجبوا أيها السادة كالكائنات الطفيلية، ليس هذا فقط بل أقم الحداد على النزعة العاطفية القديمة بداخلك والتى لم تعد تتناسب مع عصرنا والتى أكتسبناها من المسرح أخيرًا، ولنشكر الله على ذلك!

ويتطلب هذا توافر خيارات وتفسيرات وتأويلات أخرى. لقد كتب صموئيل بيكيت أن مسرحية " فى انتظار جودو " تجاهد طويلاً من أجل تجنب التعريف (ريد، ١٩٦٩: ٥٦). وبالمثل ففى مسرحية "نهاية اللعبة" للكاتب بيكيت (١٩٨٥) فإن محاولات الوصول إلى المعنى المطلق قد باءت جميعها بالفشل وقد كتب هيننج (١٩٨٨: ١١٨) عن مسرحية "نهاية اللعبة" قائلاً:

> حتى المفردات العادية مثل التليسكوب والعجلة والسلم والكلب غير معبرة عن أى شىء، وبصرف النظر عن القيود التى فرضها التعبير المجازى الصريح، أو التلميحات التى فرضتها ثقافة المجتمع بأن استعمال "بيكيت" لهذه المفردات جاء أكثر التزامًا من المعنى المحتمل؛ ومن ثم فإنه يحمل نطاقًا واسعًا من الإيحاءات والدلالات.

ما نحن بصدده الآن هو فهم اللغة من الناحية الإيحائية وترك الامتيازات ومن ثم التأكد من المعانى الموحيه. ولقد استطرد هيننج قائلاً بأن اللغة التى تخلو من الإشارات

المتوقعة فى سياق الكلام، إنما هى لغة بلا معنى، لا تعنى لغة على الإطلاق (هيننج، ٥٨٨: ٨٦). وأشار المخرج السينمائى مايكل أنجلو أنطونيونى (١٩٨٦: ١٠) فى سياق آخر إلى خلق أفاق للحدث، وكانت النتيجة تشكيل الخطابات التى تصنع المعنى بطرق مختلفة لأشخاص مختلفين، وذلك لأنها لم تخلق أشكالاً منطقية من الحقيقة الوجودية، أو من الطرق الطبيعية لإبراز المعنى من حيث النواحى الاجتماعية والمؤسسية والأيديولوجية وهذه حقائق - مثلها مثل الجانب الآخر من الأفق - دائمًا ما تكون خيالية.

ولا يوجد وجود حقيقى وواقعى للنفس والآخرين وإنما تتعدد الأدوار التى نقوم بها ويقوم بها الآخرون من أجلنا فى المواقف المختلفة، ويخلق هذا نوعًا من التعددية فى المعنى وتعددية فى التفسيرات والتأويلات كما أنه لا يوجد دور واحد محدد للفرد بمعزل عن التفاعل الاجتماعى، وبمعزل عن علاقة هذا الدور باللغة، وبالإطار الفكرى، ذى الأهمية الكبرى فى ضوء اللغة التى أقدمها هنا وبخاصةٍ فى محاولات تجنب مبدأ التقليل من المعنى والذى عادة ما يصاحب محاولات فهم المعنى الحقيقى. قم بأداء الموقف لا الكلمات (سارتر، ١٩٧٦: ١٩٠).

المراجع

A Drama Texts

ALBEE, EDWARD (1964) *Who's Afraid of Virginia Woolf? A Play* (London: Jonathan Cape).

ARDEN, JOHN and MARGARETTA D'ARCY (1974) *The Island of the Mighty* (London: Eyre Methuen).

ARTAUD, ANTONIN (1964) 'Les Cenci' in *Oeuvres Complètes*, vol. iv, pp. 183–271 (Paris: Gallimard).

AUDEN, W. H. (1977) 'Paid on Both Sides' in *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings, 1927–1939*, ed. Edward Mendelson (London: Faber and Faber).

AYCKBOURN, ALAN (1982) *Season's Greetings* (London: Samuel French).

BARAKA, AMIRI (LEROI JONES) (1971) *Four Black Revolutionary Plays* (London: Calder and Boyars).

BARNES, PETER (1978) *Laughter!* (London: Heinemann).

BECKETT, SAMUEL (1958) *Endgame, A Play in One Act Followed by Act Without Words, A Mime for One Player* (London: Faber and Faber).

BECKETT, SAMUEL (1959) *Krapp's Last Tape and Embers* (London: Faber and Faber).

BECKETT, SAMUEL (1961) *Happy Days. A Play in Two Acts* (London: Faber and Faber).

BECKETT, SAMUEL (1972) *Words and Music, Play, Eh Joe* (Paris: Aubier-Flammarion).

BECKETT, SAMUEL (1977) *Ends and Odds, Plays and Sketches* (London: Faber and Faber).

BERGMAN, INGMAR (1974) *Scenes from a Marriage*, trs. Alan Blair (New York: Bantam).

BERKOFF, STEVEN (1977) *East, Agamemnon, Fall of the House of Usher* (London: J. Calder)..

BERKOFF, STEVEN (1983) *Decadence and Greek* (London: John Calder).

BERKOFF, STEVEN (1989) *I Am Hamlet* (London: Faber and Faber).

BERKOFF, STEVEN (1989) *Decadence and Other Plays: East/West/Greek* (London: Faber).

BLEASDALE, ALAN (1983) *Boys From the Blackstuff. Five Plays for Television* (London: Granada).

BOLD, ALAN (1969) *The State of the Nation* (London: Chatto and Windus).

BOND, EDWARD (1966) *Saved* (London: Methuen).

BOND, EDWARD (1977) *Plays: One* (London: Eyre Methuen).

BOND, EDWARD (1978) *The Bundle or New Narrow Road to the North* (London: Methuen).

BOND, EDWARD (1980) *The Worlds, with the Activist Papers* (London: Eyre Methuen).

BRECHT, BERTOLT (1965) *The Messingkauf Dialogues*, trs. John Willett (London: Methuen).

BRENTON, HOWARD (1980) *The Romans in Britain* (London: Eyre Methuen).

BULLINS, ED (1972) *Four Dynamite Plays* (New York: William Morrow).

CHURCHILL, CARYL (1978) *Traps* (London: Pluto Press).

CHURCHILL, CARYL (1979) *Cloud Nine* (London: Pluto Press).

CHURCHILL, CARYL (1983) *Softcops and Fen* (London: Methuen).

CHURCHILL, CARYL (1987) *Serious Money* (London: Methuen).

CHURCHILL, CARYL and DAVID LAN (1986) *A Mouthful of Birds* (London: Methuen in association with Joint Stock Theatre Group).

CLEESE, JOHN and CONNIE BOOTH (1988) *The Complete FAWLTY TOWERS* (London: Methuen).

EDEL, LEON (ed.) (1949) *The Complete Plays of Henry James* (London: Rupert Hart-Davis).

ELIOT, T. S. (1974) *The Cocktail Party*, ed. Neville Coghill (London: Faber and Faber).

FERLINGHETTI, LAWRENCE (1964) *Routines* (New York: New Directions Press).

FO, DARIO (1978) *We Can't Pay? We Won't Pay!*, trs. Lino Pertile,

adapted by Bill Colvill and Robert Walker (London: Pluto Plays).

FO, DARIO (1987) *Elizabeth: Amost by Chance a Woman*, trs. Gillian Hanna, ed. Stuart Hood (London: Methuen).

FUGARD, ATHOL (1966) *Hello and Goodbye* (Cape Town: A. Balkema).

FUGARD, ATHOL (1974) *Statements* (Cape Town: OUP).

FUGARD, ATHOL (1980) *Boesman and Lena and Other Plays* (Cape Town: OUP).

FUGARD, ATHOL, JOHN KANI and WINSTON NTSHONA (1974) 'Sizwe Bansi is Dead' in Athol Fugard, *Statements* (Cape Town; OUP).

GEMS, PAM (1979) *Piaf* (London: Amber Lane Press).

GENET, JEAN (1966, 2nd ed.) *The Balcony*, trs. Bernard Frechtman (London: Faber and Faber).

GIRAUDOUX, JEAN (1958) *Four Plays*, trs. and adapted Maurice Valency (New York: Hill and Wang).

GODARD, JEAN-LUC (1967) *Made in USA* (London: Lorimer Publishing).

GRIFFITHS, TREVOR (1976) *Comedians* (London: Faber).

HANDKE, PETER (1973) *The Ride Across Lake Constance*, trs. Michael Roloff (London: Eyre Methuen).

HANDKE, PETER (1969) *Kaspar* trs. Michael Roloff (London: Eyre Methuen).

HANDKE, PETER (1971) *Offending the Audience; and Self-Accusation*, trs. Michael Roloff (London: Methuen).

IONESCO, EUGENE (1958) *Plays: Volume One*, trs. Donald Watson, (London: John Calder).

IONESCO, EUGENE (1962) *Rhinoceros, The Chairs, The Lesson*, (Harmondsworth: Penguin).

JELLICOE, ANN (1962) *The Knack* (London: Faber and Faber).

LAN, DAVID (1979) *Painting a Wall* (London: Pluto Press).

MAMET, DAVID (1977) *American Buffalo* (New York: Grove Press).

MCGRATH, JOHN (1977) *Fish in the Sea* (London: Pluto Press).

MILLER, ARTHUR (1950) *Death of a Salesman. Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem* (New York: The Viking Press).

NICHOLS, PETER (1982) *Poppy* (London: Methuen).

O'NEILL, EUGENE (1922) *The Emperor Jones* (London: Jonathan Cape).

O'NEILL, EUGENE (1923) *The Hairy Ape* (London: Jonathan Cape).

O'NEILL, EUGENE (1925) *All God's Chillun Got Wings*, 1973 ed. (London: Jonathan Cape).

O'NEILL, EUGENE (1947) *The Iceman Cometh* (London: Jonathan Cape).

ORTON, JOE (1967) *Crimes of Passion: The Ruffian on the Stair. The Erpingham Camp* (London: Methuen).

PINTER, HAROLD (1960) *The Dumb Waiter* (London: Methuen).

PINTER, HAROLD (1961) *A Slight Ache and Other Plays* (London: Methuen).

PINTER, HAROLD (1969) *Landscape and Silence* (London: Methuen).

PINTER, HAROLD (1971) *Old Times* (London: Methuen).

PINTER, HAROLD (1975) *No Man's Land* (London: Eyre Methuen).

PINTER, HAROLD (1976a) *Plays: One* (London: Eyre Methuen).

PINTER, HAROLD (1977) *Plays: Two* (London: Eyre Methuen).

PINTER, HAROLD (1978) *Betrayal* (London: Eyre Methuen).

PIRANDELLO, LUIGI (1954) *Six Characters in Search of an Author*, trs. Frederick May (London: Heinemann).

PIRANDELLO, LUIGI (1959) *Each in His Own Way and Two Other Plays*, trs. Arthur Livingstone (New York: Dutton).

POLIAKOFF, STEPHEN (1979) *Shout Across the River* (London: Methuen).

POLIAKOFF, STEPHEN (1982) *Favourite Nights and Caught on a Train* (London: Methuen).

SHEPARD, SAM (1974) *The Tooth of Crime and Geography of a Horse Dreamer. Two Plays* (London: Faber and Faber).

SHEPARD, SAM (1975) *Action and The Unseen Hand* (London: Faber and Faber).

SOYINKA, WOLE (1963) *A Dance of the Forests* (London: OUP).

SOYINKA, WOLE (1973) *Collected Plays* (London: OUP).

STOPPARD, TOM (1968) *The Real Inspector Hound* (London: Faber and Faber).

STOPPARD, TOM (1969) *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (London: Faber and Faber).

STOPPARD, TOM (1972) *Jumpers* (London: Faber and Faber).

STOPPARD, TOM (1979) *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* (London: Faber and Faber).
STOREY, DAVID (1970) *Home* (London: Jonathan Cape).
SYNGE, J. M. (1932) *Plays* (London: George Allen and Unwin).
TERSON, PETER (1967) *A Night to Make the Angels Weep* in *New English Dramatists II* (London: Penguin).
VONNEGUT, JR, KURT (1971) *Happy Birthday Wanda June* (New York: Delacorte Press).
WARD, DOUGLAS TURNER (1966) *Happy Ending. Day of Absence* (New York: The Third Press).
WILLIAMS, HEATHCOTE (1972) *AC/DC* (London: Calder and Boyars).
WILMUT, ROGER and PETER ROSENGARD (1989) *Didn't You Kill My Mother in Law? The Story of Alternative Comedy in Britain from the Comedy Store to Saturday Live* (London: Methuen).
WILSON, SNOO (1974) *The Pleasure Principle* (London: Methuen).

B Theatre and Drama Criticism

AERS, DAVID and GUNTHER KRESS (1982) 'The Politics of Style: Discourses of Law and Authority in *Measure for Measure*', *Style*, 16/1. 22–37.
ANDERSON, MICHAEL (1980) 'Word and Image: Aspects of Mimesis in Contemporary British Theatre', *Themes in Drama*, 2, 139–53.
ANTONIONI, MICHELANGELO (1986) *That Bowling Alley on the Tiber. Tales of a Director*, trs. William Arrowsmith (New York: OUP).
ARDEN, JOHN (1977) *To Present the Pretence. Essays on the Theatre and its Public* (London: Eyre Methuen).
ARMES, ROY (1976) *The Ambiguous Image. Narrative Style in Modern European Cinema* (London: Secker and Warburg).
ARTAUD, ANTONIN (1958) *The Theater and its Double*, trs. M. C. Richards (New York: Grove Press).
BARBERA, J. W. (1981) 'Ethical Perversity in America: Some Observations on David Mamet's *American Buffalo*', *Modern Drama*, 24, 270–5.
BARTHES, ROLAND (1979) 'Barthes on Theatre', trs. P. W. Mathers, *Theatre Quarterly*, 9/33, 25–30.

BASNETT-MCGUIRE, SUSAN (1980) 'An Introduction to Theatre Semiotics', *Theatre Quarterly*, 10/38, 47–54.

BIGSBY, C. W. E. (ed.) (1981a) *Contemporary English Drama*, (London: Edward Arnold).

BIGSBY, C. W. E. (1981b) 'The Language of Crisis in British Theatre: the Drama of Cultural Pathology', in Bigsby (ed.) (1981a), 11–52.

BRADBROOK, MURIEL (1972) *Literature in Action. Studies in Continental and Commonwealth Society* (London: Chatto and Windus).

BROOK, PETER (1986) *The Empty Space* (London: Macgibbon and Kee).

BROOKER, PETER (1988) *Bertolt Brecht. Dialectics, Poetry, Politics* (London: Croom Helm).

BROWN, JOHN RUSSELL (1972) *Theatre Language. A Study of Arden, Osborne, Pinter and Wesker* (London: Allen Lane).

BROWN, ROGER and ALBERT GILMAN (1989) 'Politeness Theory and Shakespeare's Four Major Tragedies', *Language in Society*, 18, 159–212.

BURTON, DEIRDRE (1980) *Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation* (London: Routledge and Kegan Paul).

CAPLAN, JAY (1985) *Framed Narratives* (Manchester: Manchester University Press).

CARROLL, DENNIS (1987) *David Mamet* (London: Macmillan).

CARTELLI, THOMAS (1986) 'Ideology and subversion in the Shakespearian Set Speech', *English Literary History*, 53/1, 1–25.

CASE, SUE-ELLEN (1988) *Feminism and Theatre* (London: Macmillan).

CAVE, RICHARD ALLEN (1987) *New British Drama in Performance on the London Stage: 1970 to 1985* (Gerrard's Cross: Colin Smythe).

CHOTHIA, JEAN (1979) *Forging a Language. A Study of the Plays of Eugene O'Neill* (Cambridge: CUP).

COHN, RUBY (1971) *Dialogue in American Drama* (Bloomington, US: Indiana University Press).

CONNOR, STEVEN (1988) *Samuel Beckett, Repetition, Theory and Text* (Oxford: Blackwell).

COOPER, MARILYN M. (1987) 'Shared Knowledge and *Betrayal*', *Semiotica*, 64/1–2, 99–118.

CURTIS, JERRY L. (1974) The World is a Stage: Sartre Versus Genet', *Modern Drama*, 17, 33–41.

DAWICK, JOHN (1971) ' "Punctuation" and Patterning in *The Homecoming*', *Modern Drama*, 14, 137–46.

DE TORO, FERNANDO (1988) 'Towards a Socio-Semiotics of the Theater', *Semiotica*, 72/1–2, 37–70.

DIDEROT, DENIS (1883) *The Paradox of Acting*, trs. W. H. Pollock, (London: Chatto and Windus).

DONOGHUE, DENIS (1959) *The Third Voice. Modern British and American Verse Drama* (Princeton: Princeton University Press).

EILENBERG, LAWRENCE I. (1975) 'Rehearsal as Critical Method: Pinter's *Old Times*', *Modern Drama*, 18, 385–92.

ELAM, KEIR (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama* (London: Methuen).

ELVGREN JR, GILLETTE (1975) 'Peter Terson's Vale of Evesham', *Modern Drama*, 18, 173–87.

EVANS, GARETH LLOYD (1977) *The Language of Modern Drama*, (London: Dent).

EVANS, GARETH LLOYD and BARBARA (eds) (1985) *Plays in Review, 1956–1980, British Drama and the Critics* (London: Batsford).

FERGUSON, JOHN (1968) 'Nigerian Drama in English', *Modern Drama*, 11, 10–26.

FINTER, HELGA (1983) 'Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalisation of Voice', trs. E. A. Walker and Kathryn Grardal, *Modern Drama*, 26, 501–17.

FISCHER-LICHTE, ERIKA (1984) 'The Dramatic Dialogue – Oral or Literary Communication', in Schmicl and van Kesteren (eds), 1984, 137–73.

FISCHER-LICHTE, ERIKA (1987) 'Performance as an Interpretant of the Drama', *Semiotica* 64/3–4, 197–212.

GAGGI, SILVIO (1981) 'Pinter's *Betrayal*: Problems of Language or Grand Metatheatre?', *Theatre Journal*, 33/4, 504–16.

GANZ, ARTHUR (1967) 'J. M. Synge and the Drama of Art', *Modern Drama*, 10, 57–68.

GAUTAM, KRIPA (1987) 'Pinter's *The Caretaker*. A Study in Conversational Analysis, *Journal of Pragmatics*, 11, 49–59.

GAUTAM, KRIPA and MANJULA SHARMA (1986) 'Dialogue in *Waiting for Godot* and Grice's Concept of Implicature', *Modern Drama*, 29, 580–6.

GIDALL, PETER (1986) *Understanding Beckett. A Study of Monologue and Gestures in the Words of Samuel Beckett* (London: Macmillan).

GREGORY, MICHAEL (1982) 'Hamlet's Voice: Aspects of Text Formation and Cohesion in a Soliloquy', *Forum Linguisticum*, 7/2, 107–22.

GROTOWSKI, JERZY (1969) *Towards a Poor Theatre*, ed. Eugenio Barba (London: Methuen).

HAY, MALCOLM and PHILIP ROBERTS (1980) *Bond. A Study of His Plays* (London: Eyre Methuen).

HAYMAN, RONALD (1977) *Artaud and After* (London: OUP).

HEILMAN, ROBERT and CLEANTH BROOKS (1945) *Understanding Drama* (New York: Henry Holt).

HENNING, SYLVIE DEBEVEC (1988) *Beckett's Criticial Complicity, Carnival, Contestation and Tradition* (Lexington: University Press of Kentucky).

HESS-LUTTICH, ERNST, W. B. (1985) 'Dramatic Discourse', in van Dijk (ed.) (1985), 199–214.

HOBSON, DOROTHY (1982) *'Crossroads'. The Drama of a Soap Opera* (London: Methuen).

HODGE, ROBERT and GUNTHER KRESS (1982) 'The Semiotics of Love and Power. *King Lear* and a New Stylistics', *Southern Review*, 15/2, 143–56.

HOMAN, SIDNEY (1984) *Beckett's Theatres. Interpretations for Performance* (Lewisburg: Bucknell University Press).

HORNBY, RICHARD (1977) *Script into Performance. A Structuralist View of Play Production* (Austin: University of Texas Press).

INGARDEN, ROMAN (1973) *The Literary Work or Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and the Theory of Literature. With an Appendix on the Functions of Language in the Theater*, trs, G. G. Grabowicz (Evanston: Northwestern University Press).

ISER WOLFGANG (1966) 'Samuel Beckett's Dramatic Language', trs. Ruby Cohn, *Modern Drama*, 9, 251–59.

IZARD, BARBARA and CLARA HIERONYMUS (1970) *'Requiem for a Nun', Onstage and Off* (Nashville: Aurora).

KAVANAGH, ROBERT (1985) *Theatre and Cultural Struggle in South Africa* (London: Zed Books).

KENNEDY, ANDREW (1973) 'The Absurd and the Hyper-Articulate in Shaw's Dramatic Language', *Modern Drama*, 16, 185–92.

KENNEDY, ANDREW (1975) *Six Dramatists in Search of a Language. Studies in Dramatic Language* (Cambridge: CUP).

KIBERD, DECLAN (1979) *Synge and the Irish Language* (London: Macmillan).

LABELLE, MAURICE M. (1972/3) 'Artaud's Use of Language, Sound and Tone', *Modern Drama* 15, 383–90.

LAKOFF, ROBIN and DEBORAH TANNEN (1984) 'Conversational Strategy and Metastrategy in a Pragmatic Theory: the Example of *Scenes From a Marriage*', *Semiotica*, 49/3–4. 323–46.

LAMONT, ROSETTE C. 'From *Macbeth* to *Macbett*', *Modern Drama*, 15, 231–53.

LAUGHLIN, KAREN (1985) 'Beckett's Three Dimensions: Narration, Dialogue and the Role of Reader in *Play*', *Modern Drama*, 28, 329–40.

LIGHTFOOT, MARJORIE J. (1969) 'The Uncommon Cocktail Party', *Modern Drama*, 11, 382–95.

MACKENDRICK, JOHN (1978) 'Some Reflections of a Resident Dramatist', *Theatre Quarterly*, 8/31, 3–6.

MAROWITZ, CHARLES (1978) *The Act of Being* (London: Secker and Warburg).

MARANCA, BONNIE (ed.) (1981) *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard* (New York: Performing Arts Journal Publications).

MELROSE, SUSAN F. and ROBIN MELROSE (1988) 'Drama, "Style", Stage' in Birch and O'Toole (eds) (1988) 98–110.

MITCHELL, TONY (1984) *Dario Fo Peoples' Court Jester* (London: Methuen).

MORRISON, KRISTIN (1983) *Canters and Chronicles. The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter* (Chicago: University of Chicago Press).

MOTTRAM, ERIC (1984) 'The Vital Language of Impotence', *Gambit*, 41/11, 47–57.

NICKSON, RICHARD (1984) 'Using Words on the Stage: Shaw and Granville-Barker', *Modern Drama*, 27, 409–19.

PAGE, ROBERT (1978) '*Lavender Blue* and the Critics at the Cottesloe', *Theatre Quarterly*, 8/29, 39–44.

PAVIS, PATRICE (1981) 'Semiology and the Vocabulary of the Theatre', *Theatre Quarterly*, 10/40, 74/8.

PFISTER, MANFRED (1988) *The Theory and Analysis of Drama*, trs. John Holliday (Cambridge: CUP).

PINTER, HAROLD (1976b) 'Writing for the Theatre' in Pinter, 1976a, 9–16.

PRICE, ALAN (1961) *Synge and Anglo-Irish Drama* (London: Methuen).

QUIGLEY, AUSTIN E. (1974) '*The Dwarfs*: A Study in Linguistic Dwarfism', *Modern Drama*, 17, 413–22.

QUIGLEY, AUSTIN E. (1975) *The Pinter Problem* (Princeton: Princeton University Press).

QUIGLEY, AUSTIN E. (1979) 'The Emblematic Structure and Setting of David Storey's Plays', *Modern Drama*, 22, 259–76.

REID, ALEC (1969) *All I Can Manage, More Than I Could: An Approach to the Plays of Samuel Beckett* (Dublin: The Dolmen Press).

SALMON, ERIC (1974) 'Harold Pinter's Ear', *Modern Drama*, 17, 363–75.

SARTRE, JEAN-PAUL (1976) *Sartre on Theater*, ed. Michel Contat and Michel Rybalka, trs. Frank Jellinek (London: Quartet Books).

SCHECHNER, RICHARD (1966) 'There's Lots of Time in *Godot*', *Modern Drama*, 9, 268–76.

SCHECHNER, RICHARD and MADY SCHUMANN (eds) (1976) *Ritual, Play and Performance. Readings in the Social Sciences/Theatre*, (New York: Seabury Press).

SCHECHNER, RICHARD (1981) 'The Writer and the Performance Group Rehearsing *The Tooth of Crime*, in Marranca (ed.) (1981), 162–68.

SCHMICL, HERTA and A. VAN KESTEREN (eds) (1984) *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre* (Amsterdam: John Benjamins).

SHEPARD, SAM (1981) 'Language, Visualisation and the Inner Library', in Marranca (ed.) (1981) 214–20.

SHORT, MICK (1981) 'Discourse Analysis and the Analysis of Drama', *Applied Linguistics*, II/2, 180–202, reprinted in Carter and Simpson (eds) (1989), 138–68.

SIMPSON, PAUL (1989) 'Politeness Phenomena in Ionesco's *The Lesson*', in Carter and Simpson (eds) (1989), 170–93.

SOYINKA, WOLE (1988) *Art, Dialogue and Outrage. Essays on Literature and Culture* (Ibadan: New Horn Press).

STANTON, STEPHEN S. (1971) 'Hasenclever's *Humanity*: an Expressionist Morality Play', *Modern Drama*, 13, 406–17.

STATES, BERT O. (1983) 'The Dog on Stage: Theater as Phenomenon', *New Literary History*, 14/2, 373–88.
STYAN, J. L. (1960) *The Elements of Drama* (Cambridge: CUP).
SZONDI, PETER (1987) *Theory of the Modern Drama*, trs, Michael Hays (Cambridge: Polity Press).
UBERSFELD, ANNE (1977) 'The Pleasure of the Spectator', trs. Pierre Bouillaguet and Charles Jose, *Modern Drama*, 25, 127–39.
WANDER, MICHELINE (1987) *Look Back in Gender. Sexuality and the Family in Post-war British Drama* (London: Methuen).
WEST, E. J. (ed.) (1958) *Shaw on Theatre* (London: Macgibbon and Kee).
WILLETT, JOHN (trs. and ed.) (1964) *Brecht on Theatre*, 2nd. ed. 1974 (London: Methuen).
WILSON, SNOO (1980) 'A Theatre of Light, Space and Time', *Theatre Quarterly*, 10/37, 3–18.
WRAY, PHOEBE (1970/1) 'Pinter's Dialogue: The Play on Words', *Modern Drama*, 13, 418–22.
WRIGHT, ELISABETH (1989) *Postmodern Brecht. A Re-Presentation* (London: Routledge and Kegan Paul).
ZILLIACUS, CLAS (1970) 'Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ', *Modern Drama*, 13, 216–25.

C Language, Theory and Criticism

ALLEN, KEITH (1986) *Linguistic Meaning* (New York: Routledge and Kegan Paul).
ASHCROFT, BILL, GARETH GRIFFITHS and HELEN TIFFIN (1989) *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literature* (London: Routledge).
BACHELARD, GASTON (1964) *The Poetics of Space*, trs. Maria Jolas (Boston: Beacon Press).
BAKHTIN, M. M. (1981) *The Dialogic Imagination*, trs. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin, US: University of Texas Press).
BARTHES, ROLAND (1968) 'The Death of the Author', in Caughie (ed.) (1981), 208–13.
BARTHES, ROLAND (1975) *The Pleasure of the Text* (New York: Hill and Wang).

BARTHES, ROLAND (1977) *Image, Music, Text*, trs. Stephen Heath, (London: Fontana).

BEAUGRANDE, DE, R. and W. DRESSLER (1981) *Introduction to Text-linguistics* (London: Longman).

BENVENISTE, EMILE (1971) *Problems in General Linguistics*, trs. Mary Elizabeth Meek (Florida: University of Miami Press).

BELSEY, CATHERINE (1989) 'Towards Cultural History – in Theory and Practice', *Textual Practice*, 3/2, 159–72.

BERGER, PETER and THOMAS LUCKMANN (1967) *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge* (Harmondsworth: Penguin).

BERNSTEIN, RICHARD J. (1972) *Praxis and Action* (London: Duckworth).

BIRCH, DAVID (1989a) *Language, Literature and Critical Practice. Ways of Analysing Text* (London: Routledge).

BIRCH, DAVID (1989b) ' "Working Effects with Words" – Whose Words?: Stylistics and Reader Intertextuality', in R. Carter and P. Simpson (eds) *Language, Discourse and Literature. An Introductory Reader in Discourse Stylistics* (London: Unwin Hyman) pp. 259–77.

BIRCH, DAVID and MICHAEL O'TOOLE (eds) (1988) *Functions of Style* (London: Frances Pinter).

BLAKE, N. F. (1981) *The Use of Non-Standard Language in English Literature* (London: André Deutsch).

BLOOM, H., P. DE MAN, J. DERRIDA, G. HARTMAN and J. HILLIS MILLER (eds) (1979), *Deconstruction and Criticism*, (New York: Continuum).

BOLINGER, DWIGHT (1980) *Language the Loaded Weapon. The Use and Abuse of Language Today* (London: Longman).

BROWN, PENELOPE and STEPHEN C. LEVINSON (1987) *Politeness. Some Universals in Language Usage* (Cambridge: CUP).

CAMERON, DEBORAH (1985) *Feminism and Linguistic Theory* (London: Macmillan).

CARROLL, DAVID (1983) 'The Alterity of Discourse: Form, History and the Question of the Political in M. M. Bakhtin', *Diacritics*, 13/2, 65–83.

CARTER, RONALD and PAUL SIMPSON (1989) *Language, Discourse and Literature. An Introductory Reader in Discourse Stylistics* (London: Unwin Hyman).

CAUGHIE, JOHN (ed.) (1981) *Theories of Authorship. A Reader.* (London: RKP in association with the British Film Institute).

CIXOUS, HÉLÈNE (1981) 'The Laugh of the Medusa', in Marks and de Coutivron (eds) (1981).

COATES, JENNIFER (1986) *Women, Men and Language* (London: Longman).

COWARD, ROSALIND and JOHN ELLIS (1977) *Language and Materialism. Developments in the Semiology and the Theory of the Subject* (London: Routledge and Kegan Paul).

DAVIES, CHRISTINE (1987) 'Language, Identity and Ethnic Jokes About Stupidity', *International Journal of the Sociology of Language*, 65, 39–52.

DELEUZE, GILLES (1962) *Nietzsche and Philosophy*, 1983 ed. trs. Hugh Tomlinson (London: The Athlone Press).

DELEUZE, GILLES (1968) *Difference et Repetition* (Parts: Presses Universitaires de France).

DERRIDA, JACQUES (1978) *Writing and Difference*, trs. Alan Bass (London: Routledge and Kegan Paul).

DERRIDA, JACQUES (1979) 'Living On', in Bloom *et al.* (eds.) (1979), 75–176.

DERRIDA, JACQUES (1982) *Margins of Philosophy*, tr. Alan Bass (Brighton: Harvester Press).

ECO, UMBERTO (1979) *The Role of the Reader. Explorations in the Semantics of Texts* (Bloomington, US: Indiana University Press).

ECO, UMBERTO (1987) *Travels in Hyperreality*, trs. William Weaver (London: Pan).

FAIRCLOUGH, NORMAN (1988) 'Register, Power and Socio-Semantic Change', in Birch and O'Toole (eds) (1988), 111–25.

FAIRCLOUGH, NORMAN (1989) *Language and Power* (London: Longman).

FOUCAULT, MICHEL (1969) 'What is an Author', in Caughie (ed.) (1981).

FOUCALT, MICHEL (1976) *The Birth of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception*, trs. A. M. Sheridan (London: Tavistock).

FOWLER, R., R. HODGE, G. KRESS, and T. TREW (1979) *Language and Control* (London: Routledge and Kegan Paul).

FRASER, BRUCE and WILLIAM NOLEN (1981) 'The Association of

Deference with Linguistic Form', *International Journal of the Sociology of Language*, 27, 93–109.

FREED, BARBARA (1981) 'Foreigner Talk, Baby Talk, Native Talk', *International Journal of the Sociology of Language*, 28, pp. 19–40.

FROW, JOHN (1986) *Marxism and Literary History* (Oxford: Blackwell).

GADAMER, HANS-GEORG (1975) *Truth and Method* (London: Sheed and Ward).

GOFFMAN, ERVING (1969) *The Presentation of Self in Everyday Life* (London: Allen Lane Press).

GOFFMAN, ERVING (1974) *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

GOFFMAN, ERVING (1976) 'Performances', in Schechner and Schumann (eds) (1976), 89–96.

HALLIDAY, M. A. K. (1978) *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Meaning* (London: Edward Arnold).

HARRIS, SANDRA (1984) 'Questions as a Mode of Control in Magistrates' Courts', *International Journal of the Sociology of Language*, 49, 5–27.

HARTLEY, JOHN and MARTIN MONTGOMERY (1985) 'Representations and Relations: Ideology and Power in Press and TV News', in van Dijk (ed.) (1985), 233–69.

HODGE, R. and G. KRESS (1988) *Social Semiotics* (Cambridge: Polity Press).

KRESS, G. (1985) *Linguistic Processes in Sociocultural Practice*, (Geelong, Australia: Deakin University Press).

KRESS, G. (ed.) (1988) *Communication and Culture: An Introduction* (Sydney: New South Wales University Press).

KRESS, G. and R. HODGE (1979) *Language as Ideology* (London: Routledge and Kegan Paul).

KRESS, G. and T. THREADGOLD (1988) 'Towards a Social Theory of Genre', *Southern Review*, 21/3, 215–43.

KRISTEVA, JULIA (1980) *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez, trs. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez (Oxford: Basil Blackwell).

LAKOFF, ROBIN (1975) *Language and Women's Place* (New York: Harper).

LEMKE, JAY L. (1989) 'Semantics and Social Values', *Word*, 40/1–2, 37–50.

LEVINSON, STEPHEN (1983) *Pragmatics* (Cambridge: CUP).

LYOTARD, JEAN-FRANCOIS and JEAN-LOUP THEBAUD (1985) *Just Gaming*, trs. Wlad Godzich (Minneapolis: University of Minnesota Press).

MARCUS, JANE (1988) *Art and Anger* (Columbus: Ohio State U. P. for Miami University).

MARKS, ELAINE and ISABELLE DE COUTIVRON (eds) (1981) *New French Feminisms* (New York: Shocken).

MASON, JEFFREY, A. (1982) 'From Speech Acts to Conversation', *Journal of Literary Semantics*, 11/2, 96–103.

MCCAWLEY, JAMES D. (1982) *Everything That Linguists Have Always Wanted to Know About Logic* *But Were Ashamed to Ask* (Chicago: University of Chicago Press).

MCHOUL, A. W. (1987) 'An Initial Investigation of the Usability of Fictional Conversation for Doing Conversational Analysis', *Semiotica*, 67/1–2, 83–104.

MÜHLHÄUSLER, PETER (1981) 'Foreigner Talk: Tok Masta in New Guinea', *International Journal of the Sociology of Language*, 28, 93–113.

NEWMEYER, F. J. (ed.) (1988) *Language: The Socio-Cultural Context, Linguistics: The Cambridge Survey*, vol. IV (Cambridge: CUP).

POYATOS, FERNANDO (1983) *New Perspectives in Non verbal Communication* (London: Pergamon).

RASKIN, VICTOR (1987) 'Linguistic Heuristics of Humour: A Script-Based Semantic Approach', *International Journal of Sociology*, 65, 11–26.

SAID, EDWARD (1978) *Orientalism* (London: Routledge and Kegan Paul).

SARTRE, JEAN-PAUL (1955) *Literary and Philosophical Essays*, trs. Annette Michelson (London: Radius Books/Hutchinson).

SARTRE, JEAN-PAUL (1957) *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*, trs. Hazel E. Barnes (London: Methuen).

SARTRE, JEAN-PAUL (1960) *Critique of Dialectical Reason 1, Theory of Practical Ensembles*, 1976 ed., trs. Alan Sheridan-Smith, ed. Jonathan Ree (London: NLB).

SCHIFFRIN, DEBORAH (1988) 'Conversation Analysis' in Newmeyer (ed.) (1988), 251–76.

SILVERMAN, DAVID and BRIAN TORODE (1980) *The Material Word*, (London: Routledge and Kegan Paul).

SILVERMAN, KAJA (1983) *The Subject of Semiotics* (Oxford: OUP).

TANNEN, DEBORAH (1981a) 'Indirectness in Discourse: Ethnicity as Conversational Style', *Discourse Processes*, 4/3, 221–38.

TANNEN, DEBORAH (1981b) 'New York Jewish Conversational Style', *International Journal of the Sociology of Language*, 30, 133–49.

THREADGOLD, TERRY (1988) 'Stories of Race and Gender: An Unbounded Discourse', in Birch and O'Toole (eds) (1988), 169–204.

VAN DIJK, TEUN A. (ed.) (1985) *Discourse and Communication. New Approaches to the Analysis of Mass Media Discourse and Communication* (Berlin: Walter de Gruyter).

WIDDOWSON, H. G. (1979) *Explorations in Applied Linguistics*, (Oxford: OUP).

WILDEN, ANTHONY (1972) *Systems and Structures. Essays in Communication and Exchange* (London: Tavistock).

WILDEN, ANTHONY (1987) *The Rules Are No Game. The Strategy of Communication* (London: Routledge and Kegan Paul).

WITTGENSTEIN, LUDWIG (1977) *Remarks on Colour*, ed. G. E. M. Anscombe, trs. Linda L. McAlister and Margaret Schattle, (Oxford: Basil Blackwell).

ZIMIN, SUSAN (1981) 'Sex and Politeness: Factors in First and Second Language Use', *International Journal of the Sociology of Language*, 27, 35–58.

المؤلف فى سطور:

ديفيد برتش

- أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن بجامعة ميردوخ الأسترالية.
- أصدر العديد من الدراسات الأسلوبية واللغوية والأدبية، لا سيما فى مجالى المسرح والدراما.
- قام بالتمثيل وبالإخراج فى عدد من المسرحيات.
- أخرج الدراما التليفزيونية وأدار ورش العمل المسرحية حول العرض والصوت.
- أسهم بشكل كبير فى مجال الدراما الإذاعية.

المترجم فى سطور:

ربيع مفتاح محمود حسين

- ناقد ومترجم وكاتب مسرحى. عضو اتحاد كتاب مصر، وعضو مجلس إدارة نادى القصة. وعضو جمعية الكتاب والفنانين، ورئيس نادى الأدب المركزى بالجيزة. وعضو الأمانة العامة لأدباء مصر.
- أصدر ترجمات كتاب "فن الحرب"، وكتاب "حكايات غاندى"، ومسرحية "سقوط الأباطرة"، وقد عرضت على المسرح القومى عام ٢٠٠٣.
أصدر أيضًا كتاب "محطات أدبية" (مقالات فى الأدب العالمى المعاصر)، وكتاب "زوايا الرؤية" (دراسات فى القصة القصيرة)، و"الرجل الأخير فى الوادى" (رواية من الخيال العلمى).
- نال من الجوائز: درع الهيئة العامة لقصور الثقافة فى النقد الأدبى عام ٢٠٠١.
ودرع محافظة الجيزة للأدباء عام ٢٠٠٢.

وجائزة منتدى المثقف العربى فى النقد والترجمة عام ٢٠٠٣.

المراجع فى سطور:

جمال عبد الناصر

- أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة.

وكيل كلية الآداب ورئيس قسم اللغة الإنجليزية ببنى سويف.

- عضو اتحاد الكتاب، واتحاد المهن التمثيلية (شعبة النقد).

- مترجم وناقد معتمد بالإذاعة المصرية وكاتب بالصحف المصرية والعربية.

- مترجم مهرجان القاهرة السينمائى الدولى (خمس دورات).

- مترجم مهرجان القاهرة لسينما الأطفال (أربع دورات).

- صاحب عدد كبير من الدراسات والبحوث المنشورة باللغتين العربية والإنجليزية.

من أهم كتبه بالإنجليزية: الأنساق والموضوعات فى كوميديا شكسبير المبكرة (دار نهضة الشرق ١٩٨٦ والهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥)

- ترجم عددًا من الكتب إلى الإنجليزية أبرزها: إسهامات الحضارة الإسلامية فى العلوم الطبية (دار الكتب ٢٠٠٢).

ترجم إلى العربية أعمالاً أدبية أهمها: مسرحية كوريلانوس الشكسبيرية (المركز القومى للمسرح ٢٠٠٤). وكتابة النقد السينمائى (المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٤).

- من مؤلفاته بالعربية: أقنعة الرعب: عجائب فى سينما القرن العشرين (هيئة الكتاب ١٩٩١) وأوراق مسرحية (هيئة الكتاب ٢٠٠٢) وأوراق شعرية (هيئة الكتاب ٢٠٠٣).

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمدًا المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١- مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧- مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	چورچ سفيريس	نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥- مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤- الرواية العربية	روجر ألن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحداثة	پول ب. ديكسون	خليل كلفت
٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	ألن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	أن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	ألان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٣)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديڤيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبـة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنينل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالروف البمبى
١٤٧- مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩- الأيديولوجية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

١٨٩-	العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر	بول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١-	الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣-	عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة (رواية)	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	جيرمى سيبروك	فخزى لبيب
٢٠١-	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علمًا جديدًا	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	روناك جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البريرى

٢٢٧- المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩- مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١- الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢- ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣- فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	آرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤- الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥- ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦- الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧- مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨- العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩- العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١- فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤- الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥- نساء مقاتلات	إليزابيتا آديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦- مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩- لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠- علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	حسن بيومى
٢٥٤- أقدم لك: الفلسفة	ديڤ روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون	ديڤ روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦- أقدم لك: ديكارت	ديڤ روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨- الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١- رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	على يوسف على
٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	جوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرءوف البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وبيل مويرز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك: فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

الرقم	العنوان	المؤلف	المترجم
٣٠٣-	أقدم لك: بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤-	أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥-	الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦-	الحماسة: النقد الكانطي للتاريخ	جان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧-	أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨-	أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩-	أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠-	أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١-	مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢-	روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣-	أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤-	مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥-	جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦-	محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧-	بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨-	الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩-	صور دريدا	جايترى اسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠-	لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢-	وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوجين كلينباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣-	فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤-	اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥-	عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦-	المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧-	مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨-	يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩-	رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠-	كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١-	عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢-	شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣-	الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤-	لقطات من المستقبل	أرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥-	عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦-	متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧-	فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨-	نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠-	اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٣٤١- قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٣٤٢- سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٤٣- العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤- الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٣٤٥- الركض خلف الزمان (شعر)	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧- الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠- بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١- مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢- قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥- التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦- الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧- متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨- أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩- محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠- أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١- التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢- تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣- حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤- حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥- سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦- نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧- القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
٣٦٨- المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩- المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠- الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢- عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣- كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤- اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥- الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦- الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨- المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٣٧٩- ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠- حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١- أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢- تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣- هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥- مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦- دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)	چون دن	بهاء چاهين
٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١- الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣- فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥- آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٣٩٦- السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٣٩٧- أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨- أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩- أقدم لك: كامى	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠- مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	تودور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤- تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥- إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨- معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩- انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠- خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١- همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥) — رينيه ويليك — مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨- سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية — جين هاثواى — عبد الرحمن الشيخ
٤١٩- العصر الذهبى للإسكندرية — جون مارلو — نسيم مجلى
٤٢٠- مكرو ميجاس (قصة فلسفية) — فولتير — الطيب بن رجب
٤٢١- الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول — روى متحدة — أشرف كيلانى
٤٢٢- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١) — ثلاثة من الرحالة — عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣- إسراءات الرجل الطيف — نخبة — وحيد النقاش
٤٢٤- لوائح الحق ولوامع العشق (شعر) — نور الدين عبدالرحمن الجامى — محمد علاء الدين منصور
٤٢٥- من طاووس إلى فرح — محمود طلوعى — محمود علاوى
٤٢٦- الخفافيش وقصص أخرى — نخبة — محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧- بانديراس الطاغية (رواية) — باى إنكلان — ثريا شلبى
٤٢٨- الخزانة الخفية — محمد هوتك بن داود خان — محمد أمان صافى
٤٢٩- أقدم لك: هيجل — ليود سبنسر وأندزجى كروز — إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠- أقدم لك: كانط — كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى — إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١- أقدم لك: فوكو — كريس هوروكس وزوران جفتيك — إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢- أقدم لك: ماكيافللى — باتريك كيرى وأوسكار زاريت — إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣- أقدم لك: جويس — ديفيد نوريس وكارل فلنت — حمدى الجابرى
٤٣٤- أقدم لك: الرومانسية — دونكان هيث وجودى بورهام — عصام حجازى
٤٣٥- توجهات ما بعد الحداثة — نيكولاس زربرج — ناجى رشوان
٤٣٦- تاريخ الفلسفة (مج١) — فردريك كوبلستون — إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧- رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى — شبلى النعمانى — جلال الحفناوى
٤٣٨- بطلات وضحايا — إيمان ضياء الدين بيبرس — عايدة سيف الدولة
٤٣٩- موت المرابى (رواية) — صدر الدين عينى — محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠- قواعد اللهجات العربية الحديثة — كرستن بروستاد — محمد طارق الشرقاوى
٤٤١- رب الأشياء الصغيرة (رواية) — أرونداتى روى — فخرى لبيب
٤٤٢- حتشبسوت: المرأة الفرعونية — فوزية أسعد — ماهر جويجاتى
٤٤٣- اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها — كيس فرستيغ — محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤- أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة — لاوريت سيجورنه — صالح علمانى
٤٤٥- حول وزن الشعر — پرويز ناتل خانلرى — محمد محمد يونس
٤٤٦- التحالف الأسود — ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير — أحمد محمود
٤٤٧- أقدم لك: نظرية الكم — ج. پ. ماك إيڤوى وأوسكار زاريت — ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨- أقدم لك: علم نفس التطور — ديلان إيڤانز وأوسكار زاريت — ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩- أقدم لك: الحركة النسوية — نخبة — جمال الجزيرى
٤٥٠- أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية — صوفيا فوكا وريبيكا رايت — جمال الجزيرى
٤٥١- أقدم لك: الفلسفة الشرقية — ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون — إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢- أقدم لك: لينين والثورة الروسية — ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت — محيى الدين مزيد
٤٥٣- القاهرة: إقامة مدينة حديثة — جان لوك أرنو — حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤- خمسون عامًا من السينما الفرنسية — رينيه بريدال — سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان مولل أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد التنة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسرل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد

٤٩٢-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوانو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	آرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديساً (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقَّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	آرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفلْ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١- ما الذى حَدَثَ فى «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	چاك دريدا	صفاء فتحى
٥٣٢- المغامرُ والمستشرق	هنرى لورنس	بشير السباعى
٥٣٣- تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوى
٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥- مخزن الأسرار (شعر)	نظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقى جلال
٥٣٧- للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوى
٥٣٨- النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلر	محمد الحديدى
٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحى
٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١- هى تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣- أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات،	وفاء عبدالقادر
٥٤٤- أقدم لك: ميلانى كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدى الجابرى
٥٤٥- يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦- ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧- أقدم لك: بارت	فيليب تودى وآن كورس	جمال الجزيرى
٥٤٨- أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدى الجابرى
٥٤٩- أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلى وليتاجانز	جمال الجزيرى
٥٥٠- أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدى الجابرى
٥٥١- الموسيقى والعولمة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٥٢- قصص مثالية	ميجيل دى ثربانتس	على عبد الرءوف البمبى
٥٥٣- مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤- مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥- الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٥٦- أقدم لك: چان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدى الجابرى
٥٥٧- أقدم لك: الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨- أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردارويورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩- الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠- صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦١- جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢- بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣- ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٤- عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٥- الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦- تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧- الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨- الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩- موقع الثقافة	هومی بابا	ثائر دیب
٥٧٠- دول الخليج الفارسی	سير روبرت های	يوسف الشارونی
٥٧١- تاريخ النقد الإسبانی المعاصر	إيميليا دی ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢- الطب فی زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣- أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتی	جمال الجزيری
٥٧٤- مصر القديمة فی عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعی
٥٧٥- الاقتصاد السياسی للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦- فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشری محمد
٥٧٧- مغامرات بينوكيو	كارلو كولودی	محمد قدری عمارة
٥٧٨- الجماليات عند كيتس وهنت	أيومی ميزوكوشی	محمد إبراهيم وعصام عبد الرءوف
٥٧٩- أقدم لك: تشومسكی	چون ماهر وچودی جرونز	محيی الدين مزيد
٥٨٠- دائرة المعارف الدولية (مج١)	جون فيزر وبول سيترجز	بإشراف: محمد فتحی عبدالهادی
٥٨١- الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢- مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيری	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣- الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤- سفر (رواية)	محمود دولت آبادی	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥- الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيری	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦- السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروی آرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧- تاريخ تطور الفكر الصينی	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدی
٥٨٨- أمنحوتپ الثالث	آنييس كابرول	ماهر جويجاتی
٥٨٩- تمبكت العجيبة (رواية)	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠- أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدی عبدالله
٥٩١- الشاعر والمفكر	هوراتيوس	علی عبدالتواب علی وصلاح رمضان السيد
٥٩٢- الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبری السوربونی	مجدی عبدالحافظ وعلی كورخان
٥٩٣- قصائد ساحرة	بول فاليری	بكر الحلو
٥٩٤- القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانی فوزی
٥٩٥- الحكم والسياسة فی أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولی	مجموعة من المترجمين
٥٩٦- الصحة العقلية فی العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧- مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨- مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومی علی قنديل
٥٩٩- فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوی
٦٠٠- الإسلام فی التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١- النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلی
٦٠٢- ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣- النقد الثقافی	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسی
٦٠٤- الكوارث الطبيعية (مج١)	باتريك ل. آبوت	توفيق علی منصور
٦٠٥- مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكی (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمی
٦٠٦- قصة البردی اليونانی فی مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنی

٦٠٧- قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨- قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩- الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠- العمارة المدجنة	رفائيل لوبث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١- النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢- رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣- السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤- بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥- عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦- أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧- الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨- نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩- مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠- السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١- النوبة المعبر الحضارى	وليم ى. آدمز	فؤاد عكود
٦٢٢- أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣- نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤- أزمة العالم الحديث	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر
٦٢٥- الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
٦٢٦- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧- حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨- أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩- قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠- سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١- مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢- المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣- الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤- مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥- التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦- حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧- مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨- الديمقراطية والشعر	روبرت بن ورين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩- فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠- ألكسياد	الأميرة أناكومنينا	حسن حبشى
٦٤١- برتراندرسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢- أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر وبورين فان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣- سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤- العلوم عند المسلمين	هوارد د. تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥- السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦- قصة الثورة الإيرانية	سپهر ذبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧- رسائل من مصر	جون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨- بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩- الخوف وقصص خرافية أخرى	جى دى موباسان	سحر يوسف
٦٥٠- الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١- ديليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢- آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣- مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤- أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥- أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦- خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساسترى	ممدوح البستاوى
٦٥٧- محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨- حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩- قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠- نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١- روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢- رحلة إلى الجذور	داسو سالديبار	صبرى التهامى
٦٦٣- امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤- الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥- عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦- تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧- الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألڤن جولدنر	على ليلة
٦٦٨- ثقافات العولمة	فريدريك چيمسون وماساو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩- ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠- أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بكر	ماهر البطوطى
٦٧١- قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢- مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣- ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤- ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥- أثينا السوداء (جـ٢، مج١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦- أثينا السوداء (جـ٢، مج٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج١)	إدوارد جرانڤيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج٢)	إدوارد جرانڤيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩- مختارات شعرية مترجمة (جـ٣)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠- سنوات الطفولة (رواية)	وول شوينكا	سمير عبد ربه
٦٨١- هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢- نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن

٦٨٣-	سكين واحد لكل رجل (رواية)	ت. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤-	الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (جـ١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥-	الأعمال القصصية الكاملة (الصحراء) (جـ٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦-	امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧-	محبوبة (رواية)	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨-	الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩-	الملف (مسرحية)	تادووش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠-	محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١-	ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢-	أقدم لك: الوجودية	ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣-	أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حائيم برشيت وآخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤-	أقدم لك: دريدا	جيف كولينز وبيل مايبلين	حمدى الجابرى
٦٩٥-	أقدم لك: رسل	ديف روبنسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦-	أقدم لك: روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧-	أقدم لك: أرسطو	روبرت ودفين وجودى جروفس	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨-	أقدم لك: عصر التنوير	ليود سبنسر وأندرزيجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩-	أقدم لك: التحليل النفسى	إيفان وارد وأوسكار زارايت	جمال الجزيرى
٧٠٠-	الكاتب وواقعه	ماريو فرجاش	بسمة عبدالرحمن
٧٠١-	الذاكرة والحداثة	وليم رود فيفيان	منى البرنس
٧٠٢-	الأمثال الفارسية	أحمد وكيليان	محمود علاوى
٧٠٣-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢)	إدوارد جرانفيل براون	أمين الشواربى
٧٠٤-	فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخرون
٧٠٥-	فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبدالحميد مدكور
٧٠٦-	الشفرة الوراثية وكتاب التحولات	جونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧-	أقدم لك: ڤالتر بنيامين	هوارد كاليجل وآخرون	وفاء عبدالقادر
٧٠٨-	فراعنة من؟	دونالد مالكولم ريد	رءوف عباس
٧٠٩-	معنى الحياة	ألفريد آدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠-	الأطفال والتكنولوچيا والثقافة	يان هاتشباى وجوموران إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١-	درة التاج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢-	ميراث الترجمة: الإلياذة (جـ١)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣-	ميراث الترجمة: الإلياذة (جـ٢)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤-	ميراث الترجمة: حديث القلوب	لامنيه	حنا صاوه
٧١٥-	جامعة كل المعارف (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٦-	جامعة كل المعارف (جـ٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧-	جامعة كل المعارف (جـ٣)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨-	جامعة كل المعارف (جـ٤)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩-	جامعة كل المعارف (جـ٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧٢٠-	جامعة كل المعارف (جـ٦)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧٢١-	فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبد الغنى

٧٢٢-	الصفيحة وقصص أخرى	يشار كمال	الصفصافى أحمد القطورى
٧٢٣-	تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى	أحمد ثابت
٧٢٤-	اليسار الفرويدى	بول روبنسون	عبده الريس
٧٢٥-	الاضطراب النفسى	جون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦-	الموريسكيون فى المغرب	غييرمو غوثالبيس بوستو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧-	حلم البحر (رواية)	باچين	وحيد السعيد
٧٢٨-	العولمة: تدمير العمالة والنمو	موريس آليه	أميرة جمعة
٧٢٩-	الثورة الإسلامية فى إيران	صادق زيباكلام	هويدا عزت
٧٣٠-	حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١-	النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	مجموعة من المؤلفين	محمد قدرى عمارة
٧٣٢-	قصص بسيطة (رواية)	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣-	مأساة عطيل (مسرحية)	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بدوى
٧٣٤-	بونابرت فى الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥-	فن السيرة فى العربية	مايكل كوبرسون	محمود محمد مكى
٧٣٦-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧-	الكوارث الطبيعية (مج٢)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٧٣٨-	دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الدولة المملوكية	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٣٩-	دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٤٠-	خطابات القوة	بارى هندس	مرفت ياقوت
٧٤١-	الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل
٧٤٢-	أرض حارة	خوسيه لاكوادرا	رزق بهنسى
٧٤٣-	الثقافة: منظور داروينى	روبرت أونجر	شوقى جلال
٧٤٤-	ديوان الأسرار والرموز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبد الحميد
٧٤٥-	المآثر السلطانية	بيك الدنبلى	محمد أبو زيد
٧٤٦-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١)	جوزيف أ. شومبيتر	حسن النعيمى
٧٤٧-	الاستعارة فى لغة السينما	تريفور وايتوك	إيمان عبد العزيز
٧٤٨-	تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل	سمير كريم
٧٤٩-	إيكولوچيا لغات العالم	ل.ج. كالفيه	باتسى جمال الدين
٧٥٠-	الإلياذة	هوميروس	بإشراف: أحمد عتمان
٧٥١-	الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى	نخبة	علاء السباعى
٧٥٢-	ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف	جمال قارصلى	نمر عاروری
٧٥٣-	التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون	محسن يوسف
٧٥٤-	الشرق والغرب	أنّا مارى شيمل	عبدالسلام حيدر
٧٥٥-	تاريخ الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين	أندرو ب. دبيكى	على إبراهيم منوفى
٧٥٦-	ذات العيون الساحرة	إنريكى خارديل بونثيلا	خالد محمد عباس
٧٥٧-	تجارة مكة	باتريشيا كرون	آمال الروبى
٧٥٨-	الإحساس بالعولمة	بروس روبنز	عاطف عبدالحميد
٧٥٩-	النثر الأردى	مولوى سيد محمد	جلال الحفناوى
٧٦٠-	الدين والتصور الشعبى [illegible]	السيد الأسود	السيد الأسود

٧٦١-	جيوب مثقلة بالحجارة ( )	فيرجينيا وولف	فاطمة ناعوت
٧٦٢-	المسلم عدوًا و صديقًا	ماريا سوليداد	عبدالعال صالح
٧٦٣-	الحياة فى مصر	أنريكو بيا	نجوى عمر
٧٦٤-	ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل)	غالب الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٥-	ديوان خواجة الدهلوى (شعر تصوف)	خواجة الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٦-	الشرق المتخيل	تييرى هنتش	غازى برو وخليل أحمد خليل
٧٦٧-	الغرب المتخيل	نسيب سمير الحسينى	غازى برو
٧٦٨-	حوار الثقافات	محمود فهمى حجازى	محمود فهمى حجازى
٧٦٩-	أدباء أحياء	فريدريك هتمان	رندا النشار وضياء زاهر
٧٧٠-	السيدة بيرفيكتا	بينيتو بيريث جالدوس	صبرى التهامى
٧٧١-	السيد سيجوندو سومبرا	ريكاردو جويرالديس	صبرى التهامى
٧٧٢-	بريخت ما بعد الحداثة	إليزابيث رايت	محسن مصيلحى
٧٧٣-	دائرة المعارف الدولية (جـ٢)	جون فيزر وبول ستيرجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٧٧٤-	الديموقراطية الأمريكية: التاريخ والمرتكزات	مجموعة من المؤلفين	حسن عبد ربه المصرى
٧٧٥-	مرآة العروس	نذير أحمد الدهلوى	جلال الحفناوى
٧٧٦-	منظومة مصيبت نامه (مج١)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٧٧٧-	الانفجار الأعظم	جيمس إ. ليدسى	عزت عامر
٧٧٨-	صفوة المديح	مولانا محمد أحمد ورضا القادرى	حازم محفوظ
٧٧٩-	خيوط العنكبوت وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم وسارة تاكاهاشى
٧٨٠-	من أدب الرسائل الهندية حجاز ١٩٣٠	غلام رسول مهر	سمير عبد الحميد إبراهيم
٧٨١-	الطريق إلى بكين	هدى بدران	نبيلة بدران
٧٨٢-	المسرح المسكون	مارفن كارلسون	جلال عبد المقصود
٧٨٣-	العولمة والرعاية الإنسانية	فيك جورج وبول ويلدنج	طلعت السروجى
٧٨٤-	الإساءة للطفل	ديفيد أ. وولف	جمعة سيد يوسف
٧٨٥-	تأملات عن تطور ذكاء الإنسان	كارل ساجان	سمير حنا صادق
٧٨٦-	المذنبة (رواية)	مارجريت أتوود	سحر توفيق
٧٨٧-	العودة من فلسطين	جوزيه بوفيه	إيناس صادق
٧٨٨-	سر الأهرامات	ميروسلاف فرنر	خالد أبو اليزيد البلتاجى
٧٨٩-	الانتظار (رواية)	هاجين	منى الدروبى
٧٩٠-	الفرانكفونية العربية	مونيك بونتو	جيهان العيسوى
٧٩١-	العطور ومعامل العطور فى مصر القديمة	محمد الشيمى	ماهر جويجاتى
٧٩٢-	دراسات حول القصص القصيرة لإدريس ومحفوظ	منى ميخائيل	منى إبراهيم
٧٩٣-	ثلاث رؤى للمستقبل	جون جريفيس	رءوف وصفى
٧٩٤-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ٢)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٩٥-	مختارات من الشعر الإسبانى (جـ١)	نخبة	على عبد الرءوف البمبى
٧٩٦-	آفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن	نعوم تشومسكى	حمزة المزينى
٧٩٧-	الرؤية فى ليلة معتمة (شعر)	نخبة	طلعت شاهين
٧٩٨-	الإرشاد النفسى للأطفال	كاترين جيلدرد ودافيد جيلدرد	سميرة أبو الحسن

٧٩٩- سلم السنوات	أن تيلر	عبد الحميد فهمى الجمال
٨٠٠- قضايا فى علم اللغة التطبيقى	ميشيل ماكارثى	عبد الجواد توفيق
٨٠١- نحو مستقبل أفضل	تقرير دولى	بإشراف: محسن يوسف
٨٠٢- مسلمو غرناطة فى الآداب الأوروبية	ماريا سوليداد	شرين محمود الرفاعى
٨٠٣- التغير والتنمية فى القرن العشرين	توماس باترسون	عزة الخميسى
٨٠٤- سوسيولوجيا الدين	دانييل هيرفيه-ليجيه وچان بول ويلام	درويش الحلوجى
٨٠٥- من لا عزاء لهم (رواية)	كازو إيشيجورو	طاهر البربرى
٨٠٦- الطبقة العليا المتوسطة	ماجدة بركة	محمود ماجد
٨٠٧- يحى حقى: تشريح مفكر مصرى	ميريام كوك	خيرى دومة
٨٠٨- الشرق الأوسط والولايات المتحدة	ديفيد دابليو ليش	أحمد محمود
٨٠٩- تاريخ الفلسفة السياسية (جـ١)	ليو شتراوس وجوزيف كروبسى	محمود سيد أحمد
٨١٠- تاريخ الفلسفة السياسية (جـ٢)	ليو شتراوس وجوزيف كروبسى	محمود سيد أحمد
٨١١- تاريخ التحليل الاقتصادى (مج٢)	جوزيف أ. شومبيتر	حسن النعيمى
٨١٢- تأمل العالم: الصورة والأسلوب فى الحياة الاجتماعية	ميشيل مافيزولى	فريد الزاهى
٨١٣- لم أخرج من ليلى (رواية)	أنى إرنو	نورا أمين
٨١٤- الحياة اليومية فى مصر الرومانية	نافتال لويس	آمال الروبى
٨١٥- فلسفة المتكلمين (مج٢)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبدالغنى
٨١٦- العدو الأمريكى	فيليب روچيه	بدر الدين عرودكى
٨١٧- مائدة أفلاطون: كلام فى الحب	أفلاطون	محمد لطفى جمعة
٨١٨- الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ١)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨١٩- الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ٢)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨٢٠- ميراث الترجمة: هملت (مسرحية)	وليم شكسبير	طانيوس أفندى
٨٢١- هفت بيكر (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٨٢٢- فن الرباعى (شعر)	نخبة	محمد نور الدين عبد المنعم
٨٢٣- وجه أمريكا الأسود (شعر)	نخبة	أحمد شافعى
٨٢٤- لغة الدراما	دافيد برتش	ربيع مفتاح

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٢٨٥ / ٢٠٠٥